

Cursos para las oposiciones

Síntesis histórica de la Música y los instrumentos musicales [hasta comienzos del s. XX], escrito por Joaquín Turina con destino a un cursillo, impartido por el propio compositor, a los instrumentistas que habrían de constituir la futura plantilla de la Orquesta Nacional de España.

Escrito en 1941.

En el día 20.IX.1941 del Diario de Turina se lee: «... Se termina, brillantemente, el cursillo de profesores de orquesta.

1º - Origen de los instrumentos de cuerda.

El Origen de casi todos los instrumentos de cuerda y de viento, hay que buscarlo en las antiguas civilizaciones del Oriente. Modelos primitivos con una cuerda o dos, tendidas sobre una tabla y con una vejiga o calabaza como caja de resonancia. El Kim Chuo y la Vina india. Mas modernos son la Crotta y la Viella. Algunos de estos instrumentos tenían ya arco.

- Las antiguas Violas.

Son las verdaderas precursoras de nuestros instrumentos de cuerda. Existía toda una familia: de brago, por tocarse como el violín; pardessus de viole o quintón, de tamaño pequeño (Orfeo) y aguda; de gamba, parecida al Violoncello; contrabajo de viola, de mayor tamaño. Siglos XVI a XVIII. No tenían número fijo de cuerdas y, en cuanto a afinación, variaba según los países. A la Viola de amor se le añadieron varias cuerdas metálicas que sonaban por simpatía.

- Célebres Constructores.

En Brescia y en Cremona se encuentran los célebres Violeros. Paolo Maggini (1581-1632) fue el fundador de la escuela de Brescia y Andrea Amati (1555-1650) el fundador de la de Cremona. Sus hijos, Antonio y Girolamo y su nieto, Niccolò, perfeccionaron los primitivos modelos, como también Francesco Ruggeri y Santo Serafino. Antonio Stradivarius (1644-1737) llegó a la máxima perfección. Continuaron la tradición, Guarneri, del Gesù, Guadagnini y otros. En Alemania se destacaron Stainer, y la familia Klotz.

2º - Producción de los sonidos armónicos en cuerdas y tubos - Armónicos naturales y su explicación científica.

Protando o pulsando una cuerda en tensión y soplando la columna de aire encerrada en un tubo, se obtiene una serie de sonidos, que se llaman ^{armónicos} naturales, por ser producto de la naturaleza. Al vibrar la cuerda, ^{o tubo} en toda su extensión produce su sonido más grave, o fundamental, formando una onda sonora, ensanchada en el centro. Al tocarla en su mitad o al forzar la presión, se producen dos ondas más pequeñas y el sonido sube una octava. De la misma manera, el tercio, cuarta, quinta, sexta parte de la cuerda o tubo, producen sonidos, cada vez más agudos, y más próximos entre sí. Los seis primeros constituyen el acorde perfecto mayor. Cada sonido va acompañado de su cortejo de armónicos, aunque tan débiles, que nuestros oídos no los perciben. En el órgano se utiliza esto en algunas registros, que se llaman mixturas.

La Acústica, rama de la Física, estudia las vibraciones de los sonidos y sus leyes. La altura del sonido depende del número de vibraciones. Estas se modifican según las dimensiones, la densidad y la tensión. En los tubos, es el aire el que vibra, pero no el tubo.

Fue Galileo (1564-1642) quien primero estudió los armónicos naturales, aplicándolos al estudio de la Armonía. Mas tarde, Rameau (1685-1762) estableció bases científicas, que aún perduran. Gartini (1692-1740) perfeccionó el sistema armónico de Rameau. Otros profesores, físicos y músicos, Helmholtz, Riemann, d'Indy, han continuado el estudio de los problemas acústicos, relacionados con los sonidos armónicos.

3^o - Orígenes del arpa y su evolución.

3

El arpa tuvo su origen en Egipto. La había de todos los tamaños: pequeñas, para las sacerdotisas, que las llevaban al hombro; grandes y muy adornadas con aplicaciones lujosas en el pie y en la caja de resonancia. El trigono es una variante del arpa, pero al revés, con la caja arriba. Se divulgó por todo el Oriente, entrando en Europa por Irlanda, en los comienzos de la Edad Media. En esta época, el arpa llegó a tener hasta 30 cuerdas, siempre afinadas diatónicamente. Continuó triunfante en Europa, hasta el siglo XV, que fue destronada por el laúd, excepto en España y en Portugal.

Con la ópera comienza a subir otra vez: Monteverdi la emplea en el Belshazzar (1607), Haendel y Gluck la utilizan también en sus obras dramáticas. En el siglo XVIII comienzan los tentos y ensayos para poder dar los semitonos; uno de los primeros fue Hochbrucker, constructor de Baviera.

- Sistema del arpa diatónica a pedales - Los glisados en escalas y en acordes.

Inventada por Erard, en los comienzos del siglo XIX, está afinada en la escala diatónica de do bemol mayor y, merced a un doble mecanismo de 7 pedales, puede subir un semitono en el primer movimiento y un tono en el segundo. Cada uno de los siete grados de la escala corresponde a un pedal. Es decir, que dispone de tres escalas diatónicas completas: do bemol, do natural, do sostenido. Conviene observar que la posición de la mano derecha se halla colocada a la inversa que en el piano.

En el arpa se pueden hacer escalas glisadas, corriendo la mano por las cuerdas, y también arpeggios glisados, combinando los acordes por medio de los pedales - Las arpas dan el armónico de octava, apoyando la mitad de la cuerda.

4º - Origen de los instrumentos de viento - Como se produce el sonido

La flauta y la trompeta son los instrumentos de viento más antiguos que se conocen. (También lo es el órgano, inventado por Ktesibio en el siglo II antes de S. C.). La trompeta, recta y no muy larga, servía para toques militares. Los egipcios conocían 4 clases de flautas: 1ª, la de boca; 2ª, la de lengüeta doble, tipo oboe; 3ª, la doble con tubos paralelos; 4ª, la doble, con los tubos en ángulo. En la flauta actual se obtiene el sonido al cortarse el aire en el borde de una pequeña abertura llamada boca. Böhm la perfeccionó en el siglo XIX.

El oboe y el fagot son también antiguos. El oboe existía ya en la flauta egipcia y en el aulos griego, que acompañaba el coro de la tragedia. Fue también el chalumeau de la Edad Media. El actual oboe tiene una lengüeta doble que divide el aire en partes iguales. Es de tubo cónico. El fagot procede de la bombardita, que se conocía ya en el siglo XIV. Los primeros fagotes aparecieron en el siglo XVI. Es de tubo cónico y caña doble. El corno inglés, (oboe de caza) es el contralto de la familia e instrumento transpositor, estando afinado en fa, por lo tanto, hay que escribir las notas una quinta justa más aguda del sonido que se quiera obtener. El contrafagot es instrumento parecido a los tubos de 16 pies del órgano, sonando a octava baja de la nota escrita. Del mismo modo, el flautín es un tubo de 4 pies, que suena a la 8ª aguda de la nota escrita. en Nuremberg

El clarinete es moderno. Lo inventó Demme hacia 1700 y se ha perfeccionado mucho después. Cilíndrico y de caña batiente, se afina en si bemol y en la, escribiéndose las notas una 2ª mayor y una 3ª menor, respectivamente. El clarinete en la tiende a desaparecer, desde que han colocado en el de si bemol una llave para el do sostenido grave. El clarinete contralto (Corno di Bassetto) se sigue empleando en Alemania para

las obras de Mozart. El Clarinete bajo, más moderno aún,
fue empleado la primera vez por Meyerbeer.

5^a - Sistema de pistones en los instrumentos de metal
- El trombon de varas - Saxofones y bugles (Saxhorns)

En los instrumentos de metal se obtiene el sonido por la vibración de los labios del ejecutante, que en la boquilla o embocadura hacen de lengüetas o cañas. Cilíndricos y ensanchados en la última parte del tubo, hasta terminar en la campana o pabellón, su timbre depende de la forma y grosor de la boquilla o embocadura: Recta y profunda en la trompa, esféricas en trompetas y cornetines, cortas y rectas en trombones. No pudiendo emitir más que la serie de armónicos naturales (y no completa), se les dotó (en 1815) de un sistema de pistones, cuyo fin no es otro que aumentar la longitud del tubo. El 1^{er} pistón, hace descender un tono toda la serie de armónicos; el 2^o, medio tono y el 3^o, tono y medio. Entre los tres pistones pueden obtenerse 7 series de armónicos y, por consiguiente, la escala cromática completa. En el trombon de varas, los tubos glisan, unos dentro de otro, permitiendo siete posiciones, con resultado análogo al de los pistones. En la orquesta moderna se escriben las trompetas en do. Unicamente, las trompas son instrumentos transpositores. Se suelen escribir en fa, es decir, sonando una quinta grave de la nota escrita. Los instrumentos de metal necesitan mucho aire, sobre todo, los trombones.

La familia de saxofones se utiliza poco en la orquesta. Son de metal, con caña batiente y tubo cónico. Inventados por Adolfo Sax en 1840, son de sonoridad dulce y pueden ser de gran utilidad (en la orquesta) en cuanto pase la ola de vulgaridad que los ha hecho populares. La familia se compone de seis tipos: soprano, soprano, contralto, tenor, barítono y bajo.

Los bugles o saxhorns, de tubo cónico y boquilla esférica, fueron inventados también por Sax y su sonoridad es más

Opaca y menos estridente que las trompetas y trombones. La familia se compone de un soprano; un soprano, que es el fliscorno; un contralto, llamado ornón con algún parecido a la trompa; baritono o bombardino; tuba, empleada en la orquesta como bajo de los trombones y afinada en do.

Junto los Saxhorns como los Saxofones son instrumentos transpositores.

6ª - Instrumentos de percusión.

Los más antiguos son el tambor y los platillos. En todo el Oriente antiguo se encuentra el tambor, afectando diversas formas y casi siempre alto de caja y tocado con las manos. Los platillos, grandes y pequeños; estos últimos se adaptaban, en Egipto, a los crótalos, por pares. En China había juegos de campanitas y de gongs.

En España se usan los timbales tradicionales, modificando la tensión de la piel, por medio de llaves colocadas en el aro. En Alemania se usan timbales casi automáticos, cuya afinación se hace rápidamente por medio de un pedal que tiene el mecanismo. Cada timbal dispone de una quinta de extensión. Su origen parece provenir del atabal y también del timbal de caballería (siglo XIV).

En nuestras orquestas hay alguna confusión sobre el tambor, opaco y sin timbre, y la caja, estrecha, clara y aguda. A veces el compositor no encuentra lo que quiere. También hay el tamborcito, pequeño y alto.

El bombo es un gran tambor, de sonoridad grave y profunda, que se une, no sé por qué, a los platillos, ya que sus funciones son distintas.

La pandereta, con una sola piel y sonajas, permite un cierto trémolo, a más de los golpes. Se le suele unir a las castañuelas, descendiente del crótalo egipcio y con marcado color andaluz.

Los platillos, dos discos metálicos, tienen gran importancia hoy como nota de color y pueden sonar de muy diferentes maneras, juntos o separados, haciéndolos vibrar por medio de baquetas o con la maza del bombo.

El triángulo, como una gota de agua, es un timbre de sonido indeterminado; le sigue el pianito de timbres, procedente del antiguo Glockenspiel, que empleó Mozart en La flauta mágica. Se compone de una serie de laminillas de acero (2 octavas y un tono)

que suenan dos octavas más altas, como un registro de 2 pies.⁹
También la Celista, inventada por Mustel lleva láminas de acero,
pero su sonoridad, muy dulce, está regulada por unos tubos
de resonancia colocados debajo. Su extensión es de cuatro oc-
tavas, que suenan a la octava aguda. El Xilofón sigue el
mismo sistema, pero la laminitas son de madera y se toca
con baquetas. Las campanas se sustituyen hoy con tubos metáli-
cos, desde luego más agudos, que hace vibrar una maza. En
todo este grupo se pueden observar los armónicos que acom-
pañan a cada sonido. El tam-tam, gran disco de metal, pro-
cedente del gong chino, carece de sonido determinado. Su so-
noridad es trágica, misteriosa, lúgubre.

20

4^a — Grandes divisiones de la Historia musical — Desde el Canto litúrgico a la Polifonía — Polifonistas flamencos, italianos y españoles — Los organistas primitivos — Cabezón.

— La Historia de la Música se inicia con el gran periodo de la Antigüedad — Referencias escasas, pinturas y bajosrelievos más algunos fragmentos griegos, es todo lo que queda de ella y algunos instrumentos conservados en los museos. Del Canto litúrgico a la polifonía forma una gran época de música vocal (hasta el siglo XVI). Entonces la música se divide en dos ramas, al comenzar el siglo XVII: una de ellas vocal, con la cantata, el Oratorio y la Ópera; la otra, instrumental, que se subdividido en un periodo, hasta Bach, un 2^o con el clasicismo y un tercero, que llega hasta Wagner. Con la última división entramos en la época moderna y contemporánea.

— El Canto litúrgico es monódico, es decir, sin acompañamiento. Hubo cuatro escuelas: la Gala o francesa; la Ambrosiana o milanesa, fundada por San Ambrosio, obispo de Milán; la Mozárabe, española, casi sin traducir hoy y cuyos restos están en Toledo; y la Gregoriana que ha quedado como única. El Canto Gregoriano se escribe en neumas y sobre el tetragrama. Salmos, antifonas, himnos y, más tarde, tropos, secuencias y prosas, inventados por Notker y Luitilón (siglo IX) forman su repertorio. La escritura, simple en los cantos más antiguos, muy adornada en los Aleluyas y en algunas antifonas, se simplifica en las modernas prosas.

— Desde el siglo XII comienzan los ensayos polifónicos, con el organum la diafonía y el fabordón inglés. El dis canto fue ya un progreso y llegaron a tres voces, marchando por movimiento contrario. Perotin, los Francón, Mutis, Odington, Glarean y otros, fueron los precursores.

La Polifonía religiosa comprendía las cinco piezas de la misa,

71
el motete y el repensorio (es una variante del motete). La escritura polifónica o contrapunto vocal es perfecta, equilibrada, en donde las voces se mueven libremente, sin que ninguna predomine y con algunos reposos en los que las voces quedan quietas, formando acordes.

La Polifonía nació en Flandes, en el siglo XV. Dufay fue uno de los primeros polifonistas, siguiéndole Binchois, Dunstable, Okeghem, La Rue, y Josquin des Prés, el más grande de ellos. Orlando di Lasso vivió en la gran época, con los dos Gabrieli (Aurelio y Juan), Willaert y Giovanni Pierluigi, conocido por Palestrina. En España sobresalieron los dos Flecha (tío y sobrino), el primero de los cuales fue el autor de las ensaladas, Brusciu (Catalanes), Ginez Perez, Comes (Levantine), Morales y Guerrero (andaluces) y Victoria (de Avila). En Alemania se destacó Schütz.

La Polifonía profana partió de la estampida de los trovadores y dividiéndose en caución polifónica y en madrigal. Este estilo es más libre y se repiten las frases, formando estribillos. Clemente Jannequin es el autor más célebre. Le sigue Costeley y, en España, Juan del Encina, autor de Villancicos, transcritos por Fuenllana para vihuela. Gesualdo príncipe de Venosa y Orazio Vecchi, fueron grandes madrigalistas. — Los primitivos organistas alemanes prepararon el camino a Bach, quien fue varias veces, a pie, a Lübeck para escuchar Buxtehude y pedirle consejos. Scheid, Froberger y Pachelbel, completan el grupo. Su estilo es contrapuntístico, sereno y con brillantes cadencias. En España brilla la gran figura de Antonio de Cabezón (1510 + 1566), nacido en Castiello de Matajudíos (Burgos) en sus Obras para tecla, arpa y vihuela inicia la estructura de la fuga (Quintos) y también la de las Variaciones (Diferencias). Formó una escuela de órgano, en la que figuran: Francisco y Jerónimo Peraza, Miguel Bosque, Bernardo Clarifijo del Castillo, Pablo Bruna (también ciego) y el gran Juan Cabanilles (1665-1713).

2a - La época de Haendel y de Bach - El Concerto grosso,
la Cantata y el Oratorio - La Fuga de Bach.

- Haendel y Bach cierran una época interesantísima en la que florecen géneros y formas de gran importancia, como son la Fuga, la Cantata y el Oratorio. Tras la polifonía vocal del siglo XVI, se inicia un arte instrumental, a semejanza del de Victoria y Palestrina, pero aplicado a los instrumentos. El primitivo ricercar, como el triento de Cabezón, se amplían y perfeccionan, hasta constituir la fuga, precedida por el Preludio, con su cadena de entradas y episodios, en una gran fórmula de cadencia. Juan Sebastián agotó todos los recursos posibles y hasta imposibles, dejando una serie de joyas musicales, que cada día nos asombran más.
- El Concerto grosso fue iniciado por Corelli. Una masa de instrumentos, ripieno, alterna con algunos solistas, generalmente tres. Haendel perfeccionó este género de concerti y Bach los amplió en sus Conciertos Brandeburqueses, utilizando diversas clases de solistas, como flautas, trompetas y clarines.
- Los Laudi spirituali que San Felipe de Neri instituyó en el Oratorio de San Girolamo y en el de Santa Maria in Vallicella, fueron el origen de la Cantata y del Oratorio musicales. La Rappresentazione di Anima e di Corpo de Cavallieri (1600), pudiera considerarse como un ensayo de Oratorio. En Nápoles, Carissimi, en Italia, y Schütz, en Alemania, iniciaron la primitiva Cantata, que se componía de una serie de arias, separadas por recitados. La Cantata de Bach, religiosa o profana, comprende solos, duos y coros, con acompañamiento instrumental. Sin embargo, se distingue del Oratorio y de la Ópera, en que todo dramatismo y pasión individual están excluidos; domina la expresión total del conjunto. El Oratorio sigue el mismo plan que la Cantata, más desarrollado y dramático, casi como una ópera de sentimiento religioso; su fuerza hizo casi caer la Cantata. Haendel, casi al fin de su vida, hizo magníficos Oratorios: Saul, Isaac en Egipto, Judas Macabeo, Septuaginta. En cuanto a Bach, escribió entre sus Oratorios, los de Noel, Ascensión, de Pascua, la Misa en sí menor, las Pasiones, entre ellas la sublime de San Mateo.

9ª - Claracimistas del siglo XVIII - Italianos, franceses y
alemanes - El P. Soler y los españoles.

— Paralelamente a la polifonía instrumental de Bach se desarrollaba un género de escritura, más ligero y superficial, pero interesante, pues de él habían de salir formas de la importancia de la sonata, del cuarteto y de la sinfonía. La escritura galante tenía como centro el clarete, en sus distintas variedades: clavicordio, frágil y expresivo; celesto y clarete, más aparatosos y más secos; espineta, y virginal, de origen inglés. La música se apoya en las antiguas danzas y adopta morfológicamente la siguiente estructura: forma binaria, rondo y variaciones primitivas. Brande, passemurzo, turdión, volta, corrente, parana, gallarda, cazona, chacón, passecaglia, son las ^{danzas} más usuales. Las tres últimas son precursoras de la Variación. Los claracimistas utilizaron además la alemana, el minué, la gavota y la giga (esta última como obligado final de la suite). Estas danzas pierden, poco a poco, su aspecto bailable, conservando únicamente los ritmos y evolucionando en carácter hacia los futuros tiempos de la sonata.

— Frescobaldi, gran organista, fue de los compositores más antiguos de suites en Italia, le siguen Rossi, Marini, Legrenzi, Pasquini, Bononcini, Vitali, Torelli y, sobre todo, Domenico Scarlatti, verdadero genio de la música para clarete. En Francia, Chambonnières fue uno de los iniciadores. Rebel, Daquin, Couperin (el grande) y Rameau forman el grupo de claracimistas destacados. En Alemania comienza con Becker, Schein, Bibek y llega a su apogeo con tres grandes nombres: Kuhnau, Haendel y Bach. En la suite alemana se ve ya la evolución hacia la sonata.

— No parece que en España haya habido una escuela de claracimistas. Desde Cabezón, en el siglo XVI, es preciso saltar hasta el P. Romána (XVII) y de hoy hasta el P. Soler (1729-1793). Sus sonatas están influenciadas por las de Scarlatti, aunque con algunos giros españoles. Le sigue en importancia Mateo Albéniz (+1891) y también Casanovas, Cantallos y Blas Gersano.

10^a — El clasicismo — Haydn y Mozart — Comienzos de la Orquesta moderna 14

— El clasicismo procedía directamente del arte de los clasicistas y tuvo una época preparatoria en un grupo de violinistas-compositores italianos a cuya cabeza figura Arcangelo Corelli, precedido por Legrenzi, Benivoglia, Vitali y Bassani, verdaderos precursores de la sonata. Corelli (1653-1713) inició un plan de sonatas, completamente alejado ya de las danzas de los clasicistas. Geminiani, Veracini, el gran Tartini (teórico, además), Locatelli y Rognani, son los más importantes de este interesantísimo grupo. Pero la sonata fue organizada y establecida por Felipe Emanuel Bach, tercer hijo de Juan Sebastián. El estilo galante se hace más severo y comienzan a delinearse los desarrollos que Beethoven había de llevar a la máxima perfección.

— Sin embargo, el clasicismo no hubiera cuajado de no aparecer la genial figura de Joseph Haydn, padre de las formas clásicas y de la Orquesta moderna. La sonata, el cuarteto y la sinfonía, cada uno en su ambiente, pero iguales de forma y de estructura, quedaron definitivamente establecidos, y de tal manera, que años más tarde, (1782 a 85), pudo Mozart escribir a Haydn las siguientes palabras: "Te envío los 6 niños (6 Cuartetos) — Un padre tiene el deber de confiar sus hijos a la protección y dirección de un hombre célebre". Haydn y Mozart forman la base, la clara, de la estructura clásica. Cada uno de los tiempos de la sonata, cuarteto o sinfonía, tiene su forma especial, que se adapta perfectamente al sentimiento y a la expresión. La escritura no es ya polifónica como la de Bach, ni superficial como la de Couperin o Scarlatti.

— Además, Haydn organizó la orquesta e inició el diálogo orquestal, haciendo de ella un verdadero instrumento, lejos ya del ripieno, o de los grupos que acompañaban las voces en las cantatas y Pasiones. Mozart perfeccionó aún más la orquesta, completando el grupo de madera, dando mayor importancia a trompetas y trompas y utilizando los trombones, a la manera antigua, en las escenas dramáticas. En la orquesta mozartiana encontramos algunas veces el clarinetto di bassetto (Bassethorn), clarinete contralto, ya en desuso.

— Los comienzos de la ópera llevaban en sí un germen de protesta contra la polifonía y los conjuntos vocales contrapuntísticos. Como producto del Renacimiento, el espíritu pretende volver a las manifestaciones de la Antigüedad. Tras un ensayo de Cavalieri, la ópera comenzó en Florencia, en el cenáculo de Bardi, conde de Vernio, en donde se reunían Galilei, Peri, Caccini, Gagliano y algunos más. El primer ensayo lo hizo Galileo, poniendo en música el lamento de Ululino, de la Divina Comedia, cantándolo él mismo. El poeta Rinuccini escribió el primer libreto de ópera, Dafnis, con música del cantante Peri, estrenada en el palacio Pitti, con gran éxito. Peri buscó un estilo, representativo, entre canto y hablado, modelado sobre los versos. Siguió la Euridice, puesta en música por Peri y después por Caccini. Estas obras se acompañaban con clarín, órgano pequeño, lira y tiorba.

— Claudio Monteverdi (1564-1643) llegó a tiempo para estabilizar el género y darle prestigio. Nació en Cremona, pasando a Mantua y, después, a Venecia, siendo allí el primer teatro público de ópera, en 1634. Monteverdi, que ya tenía una base de polifonista con sus madrigales, utilizó la que le pareció interesante en la nueva escuela florentina, pero dándole una expresión dramática y humana, cosa que no pudieron hacer nunca Peri y Caccini. Dio gran importancia a la orquesta, añadiendo muchos instrumentos, aunque sin lograr darle un centro de gravedad. El estreno del Orfeo (1607) fue una revelación. Encontramos allí la declamación cantada con toda su fuerza, que había de servir de modelo a Gluck, Weber y Wagner; modulaciones atrevidísimas cuando la acción las requiere; trozos cantados en estrofas, con ritornellos y coros al estilo del madrigal. La orquesta se compone de dos clarines, un arpa, dos laúdes, dos violines pequeños, diez violas de brazo, tres violas de gamba, dos contrabajos de viola, dos órganos suaves, un órgano con registros de lengüeta, dos flautines, dos oboes, cuatro trompetas, dos cornetas y cinco trombones.

Además del Orfeo, escribió Monteverdi: Atisna (1608), El Combate

de Sancredo y Clarinda (1624), Proserpina (1630),
Adonis (1639), Las bodas de Eneas y la Vuelta de
Ulises (1641) y La coronación de Popa (1642), su
última y más perfecta ópera.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

EL COMISARIO GENERAL

DE

TEATROS Y DE CONCIERTOS

12 - Rameau y Gluck - Los grandes operas de Gluck - La ópera¹⁷
Cómica y la ópera bufa.

— Después de Monteverdi la ópera se propagó por toda Italia, tomando desde el comienzo, los caracteres que aun perduran. Con el arte individualista nació el Victuoso, es decir, el divo, y también la maquinaria, haciendo cosas increíbles. Todavía puede verse en España algo de ello en el Misterio de Elche (reconstruido después de la guerra). La maquinaria dejó en segundo término al poeta y al músico. Si a esto se añade que todo el mundo quería hacer óperas, se comprenderá que el género cayera enseguida. Algunos nombres brillan en este largo periodo: Gagliano, del Cenaculo florentino, Marzocchi (renovó el recitado), Vittori, Cavalli (discípulo de Monteverdi), Legrenzi (organizador de la orquesta de San Marcos), Provenzale, artista de gran talento y napolitano, Stradella (muerto asesinado), Alessandro Scarlatti, padre de Domenico, y Piccini, famoso porque lo enfrentaron con Gluck.

— Un italiano, Lulli, organizó la ópera francesa. Aun se discute si escribió realmente a la música. Le siguió un gran músico, Juan Felipe Rameau, (1683-1764), gran teórico, clavicinista e innovador de la música dramática, alternando las arias y conjuntos con escenas escritas en declamación cantada. Mayor mérito tiene Gluck, quien, aunque alemán, se nacionalizó francés (1714-1787). Escribió muchas óperas en estilo italiano hasta que, en 1779, estrenó en París Hígienis en Aulís, siguiendo después Otelo, Armida, Hecates y Hígienis en Fávrida. En estas óperas hay ya un plan musical consciente, en el que interviene la tonalidad, al servicio de la declamación, y el dramatismo de algunas escenas, que destacan como puntos culminantes.

— La ópera cómica tuvo su origen en las antiguas ferias de París, a modo de comedias musicales, en la que intervenían personajes de la vida real, en contraposición con los temas heroicos de la ópera. Moutigny y Grétry fueron sus mejores compositores. Se parece a la ópera cómica, el Singspiel alemán, inaugurado por Hiller y Dittersdorf (királ de Mozart), como también la ópera bufa italiana, de la que hay verdaderas preciosidades de Pergolèse, Cimarosa y Paisiello. La zarzuela española aparece en el siglo XVII, con La selva sin amor (L. de Vega) (1629), Celos aun del aire mata (Calderón - 1660); El jardín de Falerina (1648) (Calderón); El mundo Olimpo (Bocanep) (1649) - De estas cuatro zarzuelas (u óperas) solo sabemos que Hidalgo compuso Celos aun del aire mata.

13 - Beethoven - Evolución de la Sinfonía - Elementos principales de la Sinfonía Beethoveniana. 18

La Sinfonía es, sencillamente, una sonata para Orquesta. Si la palabra Sinfonía se aplicó a la obertura, sea de una ópera, de un oratorio y hasta de una suite, quedó, por fin, definitivamente establecida para las obras de Orquesta, en varios tiempos, y siguiendo la arquitectura clásica de la sonata. Como esta, procede de la suite, en forma binaria, tal como la trataron los Clarvecinistas. Al adoptar el principio ternario y desaparecer los caracteres de danza, queda constituida la Sinfonía. Juan Stamitz (1717-1754) fue uno de los primeros compositores de Sinfonías. La Orquesta de Mannheim, que él dirigió, se consideraba entonces como la mejor del mundo. Procuró los contrastes de timbres, empleando los instrumentos de viento y dejando el camino ^{abierto} a Haydn y Mozart.

Beethoven (1770-1827), figura gigantesca de la música, nacido en una buhardilla en Bonn y viviendo sedentariamente en Viena, sordo, enfermo, atormentándose a sí mismo y a los que le rodeaban, enarmonándose muchas veces y no siendo correspondido jamás, realizó el gran prodigio de describir una curva enorme, que comienza en el más perfecto clasicismo y termina de cara al Romanticismo más desenfrenado, hasta tal punto, que los románticos que le sucedieron, marcaron un verdadero retroceso. Esta curva comprende las sonatas, los Cuartetos y las Sinfonías. La forma se agranda, los temas tienen significación de personajes y se establecen bases tonales, que ^{son} verdaderos cimientos. (El proceso arquitectural lo explicaremos en el tema siguiente). La Orquesta de Beethoven alcanza de la empleada por Haydn, pero también aumenta, completándose, hasta la 9ª, con la música turca (triángulo, bombo y platillos), solistas y coros. Este final, en forma de Variaciones y sobre el Himno a la alegría, de Schiller, tiene ya aspectos y sentimientos poemáticos. Ni que decir tiene, que Beethoven no oyó nunca la 9ª Sinfonía, ni la Misa Solemne, ni sus últimos Cuartetos. Dejó un campo infinito a sus sucesores, que, ni siquiera vieron. El Romanticismo trajo otras ideas y otras preocupaciones. El enorme progreso de Beethoven fue tan olvidado como el de Bach.

14 - La música de cámara - Evolución arquitectural desde el cuarteto de Haydn hasta los últimos cuartetos de Beethoven.

La música de cámara tuvo una larga época de preparación, que culminó en el siglo XVIII, con las suites para clare y otros instrumentos y que, por tocarse en pequeñas salas, se les llamó desde sus comienzos música de cámara. También se escribieron tríos para órgano, a dos teclados y pedal. Sammartini, Gossec y Albrechtsberger fueron, en cierto modo los precursores. Su verdadero fundador fue Haydn. El cuarteto de Haydn (como la sonata y la sinfonía) está sometido al plan clásico, que es el siguiente: 1º tiempo, en forma sonata, con un primer tema en el tono inicial, un paso de transición y un segundo tema, con varias frases y en un tono próximo. Este trozo se llama exposición. Sigue un periodo central modulante, en donde los temas se rompen, se desarticulan y se superponen. Termina el tiempo con la reexposición, igual a la exposición, pero con los dos temas en el tono principal. El 2º tiempo, lento y expresivo, es más simple de líneas y adapta algunas veces la forma de variaciones. El Minué, con su trío, constituye el 3º tiempo, con el aspecto binario diésicocheco, pero, en realidad, ternario, por la vuelta del tema. El 4º tiempo, ligero y mordizado, suele ser un Rondó, es decir, una cadena de estribillos y coplas, o una repetición de la forma sonata. Mozart no modificó el plan clásico.

Beethoven comenzó imitando a Haydn, pero la arquitectura musical fue evolucionando poco a poco. Los temas adquirieron personalidad, infiltrándose a veces unos en otros. El desarrollo tomó gran vuelo, adaptándose al carácter de los temas y alternando los periodos "en marcha", es decir, modulantes, con etapas de reposo tonal. Anadió un nuevo desarrollo final a modo de coda. Los tiempos lentos llevaban estructura de lied en tres partes, en cinco partes, y hasta imaginó para ellos una forma sonata sin desarrollo. Empleó la fuga como elemento secundario del cuarteto y también la gran Variación amplificadora, olvidada desde Bach. Además del Minué, ideó el Scherzo, mucho más vivo de ritmo, dándole grandes proporciones, aunque siempre flexible, equilibrado y buscando el contraste en los tríos. Por último, el Rondó fue transformado, haciendo una mezcla de estribillos y coplas, con exposiciones y desarrollos.

En sus últimos cuartetos Beethoven busca algo que se sale fuera del mar-



co clásico. El cuarteto 11 es ya una obra de transición. El 12 presenta ya su tercer estilo en toda su profundidad, con temas cortos, que se unen en una polifonía densa, a base de diseños que forman una red muy tupida. Naturalmente, la expresión es un poco más seca. En el 13, aún más denso que el 12, presenta ya aspecto de poema, con sus seis tiempos. Beethoven navega ya en pleno romanticismo. El 14, francamente poemático, tiene también seis tiempos, enlazados unos con otros, y con escritura muy apretada. El 15 es la obra cumbre del tercer estilo. Está basado en un diseño generador, como el leitmotiv Wagneriano. Este cuarteto contiene la langua en modo lidio. El Violoncello está tratado a veces fuera de región.

15 - Paralelo entre la ópera italiana de Rossini, Bellini y Donizetti y la ópera alemana de Weber - El caso de Verdi.

La ópera de Rossini debe su existencia a Mozart. Hubo aquí influencias recíprocas entre los compositores italianos que viajaron por el extranjero, llevando influencias y recibíendolas a su vez. De ahí el interés de establecer un paralelo entre los italianos y los alemanes. Las arias y hasta los recitados de Mozart impresionaron tanto a Rossini, que, casi puede decirse que los copió. Gioacchino Antonio Rossini nació en Pesaro al año siguiente de morir Mozart (1792-1868) - Estudió un poco de contrapunto con el abate Mattei y se lanzó a escribir óperas. De todas estas óperas sobresalen La italiana en Argel, El barbero de Sevilla (silbado la primera noche y aclamado la segunda), Otello, La Cenerentola y, por fin, Guillermo Tell, escrita en París y ^{con} vuelos de gran ópera histórica. De inspiración fácil, escribiendo muy aprisa (el Barbero lo escribió en 13 días), dando a sus arias el encanto mozartiano, Rossini formó escuela, que fue un desastre, no solamente para los compositores italianos, sino también para ^{los} eclécticos y cosmopolitas, entre los que se encontraba el grupo de operistas judíos. Surgió, en primer lugar, en Bellini y en Donizetti. Bellini, artista enfermizo de inspiración ingenua, pero de una ignorancia supina, apoyó su música en el bel canto y virtuosismo vocal, escribiendo La tonámbula, Los Piratinos y, su mejor obra Norma. Donizetti, con más pretensiones y peor dotado, sabía tan poco como Bellini y su arte siguió por el mismo camino, como lo demuestran Lucía, (la más agradable quizá de sus óperas), Polinto, Linda de Chamounix y La Favorita.

Para contrarrestar en Alemania la influencia de la ópera italiana se abrió en Hamburgo un teatro nacional de ópera, en donde se estrenaron obras de Heile (1646-1724), Keiser (1674-1739), Mattheson (1681-1764), Haendel y otros, a los que hay que añadir los compositores de óperas cómicas o Fingspiel: Dittersdorf, Winter, Hiller. Carlos Maria Weber, fue realmente el creador de la ópera alemana. Weber adoptó la declamación cantada de Gluck, los contrastes de luz y de sombra por medio de tonos



lidades modulantes y situó a sus personajes en plena naturaleza, por donde circula el aire y hasta se desprende de su música un perfume agreste. Weber (1786-1826) estrenó tres óperas: Freischütz, Euryanthe y Oberón que fueron tres revelaciones. El Cuadro del Desfiladero de Lobo, del Freischütz es de las páginas más hermosas que tiene la música dramática.

Giuseppe Verdi (1813-1901) constituye un caso único en la música. Nació en Roncole. En el Conservatorio de Milán no quisieron admitirlo porque decía que no servía para la música. Posee de la escuela de Rossini, pero, con un sentido profundo del drama. En este estilo escribió muchas óperas, unas mejores y otras peores: Ermioni, Rigoletto, El trovador, La Traviata, hasta que, en 1867, comienza a transformarse, tímidamente, con Don Carlos; afina los elementos y ensaya el drama en Aida, estrenada en El Cairo, en 1871, por encargo de Vicerrey Ismael Pacha; y se lanza, después de haber estudiado algunas ^{obras} de Wagner, con dos obras magníficas: Otelo, en 1884, y Falstaff, en 1893. En el Otelo aún se ve la contextura sinfónica de sus piezas y, en Falstaff, hecha de trazo magistral, emplea el leitmotiv Wagneriano, aunque de un modo muy personal.

16 - El romanticismo - Las ideas de Schubert, Schumann, Chopin
y el preciosismo de Mendelssohn.

El romanticismo parece una protesta del Renacimiento, es decir, de cuanto pudiera tener origen en el estudio del arte clásico de Grecia y de Roma. Los románticos buscaban ante todo la novedad, haciendo predominar el elemento subjetivo sobre el formalismo. Al dejar curso libre a la imaginación, apertan a la música medios muertos, en cuanto se refiere a la expresión, dejando en segundo término todo aquello que, en formas arquitecturales y en procesos tonales, constituyeron el nervio y la base de clasicismo.

Aunque el romanticismo se ha prolongado hasta casi nuestros días, contábamos como alma de él un grupo admirable de cinco compositores: Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn y Chopin, cada uno de ellos revestido de acusada personalidad.

Weber nació en Lützen (1786), muriendo en 1826 un año antes que Beethoven. Su gran importancia radica en la ópera, aunque hizo sonatas, brillantísimas en sus exposiciones y mediocres en los desarrollos. Femen absoluto dominio de la orquesta, clara y precisa en sus sonoridades.

Franz Schubert, el más genial de los cinco, nació cerca de Viena, Lichtenthal (1797-1828). Fue un niño grande, que hizo sus estudios aprisa y sin método. No tuvo ninguna relación con Beethoven, a pesar de ser casi vecinos. Cuando quiso estudiar de nuevo la composición con Simón Sechter, le sorprendió la muerte. La mayor gloria de Schubert consiste en haber estabilizado el lied para canto. Escribió, a gran velocidad, unos 600 lieder, verdaderas perlas, en donde la voz se funde con la parte de piano en cuadros breves, llenos de poesía y de ambiente. Debido a su falta de estudio, las sonatas, cuartetos y sinfonías, con ideas musicales magníficas, se pierden en largos e inútiles desarrollos.

Roberto Schumann, nació en Zwickau (1810-1856), muriendo en una casa de Salud. Hombre cultísimo, crítico de fina ironía, fustigó los errores de su tiempo en su revista Neue Zeitschrift für Musik, creando numerosos personajes imaginarios. Schumann continuó la labor de Schubert en el lied, más acabado quizá, aunque menos ingenio. Como orquestador fue mediocre y su orquesta suena quis a causa de las duplicaciones. En cambio, hizo una orquesta del piano, escribiendo obras magníficas, como Papillons, Carneval, Estudios sinfónicos, Fantasia y algunas sonatas y

música de cámara, más ricas en invención que en arquitectura. ²⁴
Friederic Chopin, nacido en Zelazowa Wola (Polonia - 1809 - 1849), parisino, enfermizo, traído y llerado por la escritora George Sand, se asemeja, al menos en espíritu, a Schubert. El lied para canto de Schubert, lo realizó Chopin en el piano. Los Valses, mazurkas, nocturnos, polonesas y preludios son verdaderos lieder, perlas esparcidas por el teclado, en las que se iniciaba una nueva técnica del instrumento, en donde los ornamentos y el virtuosismo formaban parte importantísima, todo ello mezclado con ^{la} penetrante expresión de un polaco exaltado.

Felix Mendelssohn, de Hamburgo (1809 - 1847) forma gran contraste con sus cuatro compañeros. Poseedor de una técnica perfecta, abarcó con gran dominio las formas musicales, adaptándolas a su manera de sentir, un poco exterior, no muy profunda, pero finísima y algo preciosa. En efecto, el arte de Mendelssohn participa algo de laboratorista: estudia al detalle las sonoridades orquestales, trabaja como artífice los desarrollos, pulie las armonías y llega a hacer obras tan acabadas como La gruta de Fingal, El sueño de una noche de Verano, las sinfonías Italiana y Escocesa y los cuartetos.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

EL COMISARIO GENERAL

DE

TEATROS Y DE CONCIERTOS

El poema sinfónico y la música a programa - Berlioz,
Liszt y Strauss - Músicos rusos y el grupo de los cinco.

El poema sinfónico supone la entrada en la música de concierto del elemento dramático; pero, como no lleva palabras, necesita, para comprenderlo, una explicación extramusical o literaria. Además, hay siempre un conflicto entre la forma sinfónica y la adaptación al argumento del poema.

El autor más antiguo es Kuhnau, cuyas sonatas bíblicas expresan ya movimientos, gestos y escenas dramáticas. En realidad, el poema sinfónico es moderno y su verdadero fundador es Hector Berlioz (1803-1869), hombre inquieto, no comprendido, atrabiliario, de poca técnica, aunque gran arquitecto. Romeo y Julieta, Harold en Italia, Sinfonía fantástica, largas obras llenas de aciertos y de errores, fueron las primeras manifestaciones de un arte descriptivo. Le siguió Klaus Liszt (1811-1886), personalidad simpática, en la que el concertista famoso, se mezcla con el compositor romántico, sirviendo la generosidad de un protector para todo cuanto significaba arte y belleza. Liszt afirmaba, siguiendo a Fétis, que todos los acordes pueden pertenecer a la misma tonalidad. Esto supone un estado continuo de modulación, que resulta fatigoso en obras largas, tomando un aspecto caótico. Es el caso de sus dos sinfonías, Dante y Fausto. En general, los poemas de Liszt son más equilibrados de forma que los de Berlioz. Escribió 13 poemas, algunos de ellos familiares entre nosotros.

Saint-Saëns y Lesar Franck, escribieron poemas, pero amoldando el asunto a una forma sinfónica definida. Ricardo Strauss (1864), de Munich, es sucesor de Liszt, con una paleta riquísima en colores, aunque no siempre limpia, a causa de la polifonía interior de su música. Sus poemas son archiconocidos de nosotros y su poder descriptivo no excluye el equilibrio de la forma, si bien, en su última etapa, se acerca a un barroquismo de estructura casi churrigueresco.

La organización de la música en Rusia es moderna. Glinka (1804-1857) fue su fundador, preocupándose de hacer arte nacional, a base del ambiente y de las canciones del país, añadiéndole el sello oriental. Consecuencia de este movimiento fue el grupo de los cinco, que, a más de la importancia que en sí tuvo, influyó más tarde en el impresionismo contemporáneo. Dargomyzski, Borodin, Cui, Mussorgsky y Rimsky, formaron este grupo, continuando por la senda que les había trazado Glinka. El poema sinfónico ruso, de gran aparato orquestal, se basa, generalmente, en temas cortos, muy acusados como perfil, admirablemente desarrollados, y sobre ritmos vívaces y alertas, de los que parecen hacer un alarde. Son todos ellos conocidísimos.

18 - Wagner - Sus ideas estéticas, su sistema musical y su concepto de la orquesta - El leitmotiv.

Ricardo Wagner nació en Leipzig (1813) y murió en Venecia (1883). Fue un luchador formidable, con fuerza de voluntad y tenacidad casi increíbles. De vida aventurera en su juventud, logró conseguir una alta posición e incluso hacer un teatro para sus obras en Bayreuth. Filósofo además de músico, el radio de su influencia ha sido muy extenso, profundo y tan duradero, que aún existe hoy día.

Sus primeras obras, sin contar los ensayos dramáticos, están influenciadas por la gran ópera histórica de Meyerbeer. Así y todo, El buque fantasma, por su color legendario y el misterio que encierra el asunto, acusa ya una fuerte personalidad.

El estudio de las obras de Gluck se reconoce ya en sus dos óperas de transición: Fausthauser y Lohengrin, aunque no rompe todavía con la tradición, pues se reconocen fácilmente las separaciones de las piezas, arias y conjuntos. Desterrado en Zurich por motivos políticos, fue allí donde imaginó todo un nuevo plan de teatro, apoyado siempre en las ideas de Gluck y de Weber y aprovechando cuanto podía a su alcance la generosidad de Liszt.

El teatro de Wagner es (excepto Los Maestros Cantores) de poca acción, concentrado de ideas, filosófico, simbólico. La música se adapta completamente al texto, por medio de una sinfonía orquestal, hecha a base de un grupo de motivos generadores (el leitmotiv), que explican el asunto, expresan los diferentes sentimientos, se modifican y se deforman, constituyendo un modo de gran variación o ampliación temática. Así, pues, el drama está a cargo de la orquesta. La voz, escrita en declamación cantada casi siempre, juega, hasta cierto punto, un papel secundario. El paisaje toma parte como ambiente y como descripción. Los contrastes de luz y de sombra los subrayan las diferentes tonalidades, por medio de modulaciones, sirviendo de hilo conductor.

Wagner aumentó la orquesta, que, algunas veces, resulta algo densa. Completó todos los grupos, hasta formar un cuarteto de cada timbre y enriqueció el metal con cuatro tubas de sonido opaco, algo parecido al de los fexhornes modernos. Poco escrupuloso en su escritura, se encuentran pasajes difíciles, casi impracticables, en las orpas

y en la cuerda. Wotan e Gero (inspirada por Matilde Wesendonk), Los Maestros Cantores de Nuremberg (en resumen, una autobiografía disimulada), La Getralogía, que comprende El Oto del Rhin, La Valquiria, Sigfrido, El caso de los dioses (Vasta concepción, de muchísimo fondo y de no muy buenas intenciones) y Tristral (modelo de música religiosa) forman el gran grupo de sus obras maestras.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

EL COMISARIO GENERAL

DE

TEATROS Y DE CONCIERTOS

19 — El impresionismo contemporáneo — Debussy, Ravel y Stravinsky — 28
Ky — Características de la orquesta contemporánea.

La palabra impresionismo está mal aplicada a la música contemporánea. Sin negar que haya músicos impresionistas, la mayoría se aleja mucho de la impresión, que, al fin y al cabo, es una resultante del poema sinfónico. Fueron los cinco rusos los que iniciaron el camino, trayendo a primer término, no la armonía, sino los acordes. Esto fue una revelación para Claude Debussy, (1862-1918). Espíritu inquieto, mal avenido con el arte de Wagner, de Franck y de cuanto significase algún recuerdo del clasicismo, aprovechó el ensayo de los cinco, para romper las formularias reglas de la armonía y hacer un individuo de cada acorde. Del mismo modo se apartó de la orquesta-masa Wagneriana, para hacer la orquesta-individuo. En cuanto a la forma, la redujo al mínimum, es decir, al plan ternario en su modelo más simple: el lied. Debussy es impresionista. La impresión resplandece en su ópera Pelleas et Melisande, en su cuarteto y en sus piezas para orquesta y para piano.

Maurice Ravel (1875-) comenzó imitando a Debussy, pero, poco a poco, su arte finísimo de cincelador, de artífice de laboratorio, le llevaron por otros caminos, viniendo a parar en sutil arquitecto de los sonidos, escribiendo obras admirables de forma y tanizadas por una labor de alquimista al milímetro. Afortunadamente, la sequedad sonora que esto podría producir está subsanada por una potencia rítmica de primer orden, que vivifica y da optimismo a sus obras. Ravel conocía los instrumentos uno por uno y su orquesta, menos poética que la de Debussy, tiene más energía. Hay en su orquestación cierta influencia de Stravinsky.

Discípulo de Rimsky, Igor Stravinsky (1882) nacido en Oranienbaum, tiene el grandísimo mérito de emocionarnos con un arte que podríamos llamar en pico. No hay una sola curva en toda la obra de Stravinsky, y estos diseños puntiagudos, están sometidos a una orquestación puntillista, de mosaico, en menuda red de diseños, casi filamentos, sin base y con los instrumentos fuera de región. Lo maravilloso de

esta música es el ritmo, alma que anima y da color, consi-^{3º}
guiendo plena emoción en un arte que pretende ser deshumani-
zada. La eterna manía de Stravinsky ha sido siempre el querer
renovarse en cada obra y aparecer como un presencioso. De es-
tos cambios bruscos nacen obras tan dispares como El Pájaro de fuego
y La Consagración de la Primavera; Pulcinella (sobre temas de Pergolesi)
y La historia del soldado; El beso del Hada (imitación de Tchaï-
Kovsky) y la Sinfonía de Salmos.



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

EL COMISARIO GENERAL

DE

TEATROS Y DE CONCIERTOS

20 - Música española contemporánea - Pedrell y Albéniz - Compositores Castellanos, Vascos, Catalanes, lezantinos y andaluces. 30

Después de la época brillantísima de Victoria, de Caberzón y de los simulistas, la música española comienza a decaer poco a poco, perdiendo su personalidad y sometándose a influencias extranjeras, particularmente a la ópera italiana, sin que esto quiera decir que no brillaron nombres gloriosos, en compositores, teóricos e intérpretes. No encontrando camino la ópera, género teatral que no le ha ido nunca al espíritu español, nuestra música nacional se refugió en la tonadilla y en la zarzuela. Se conservan en los archivos del Ayuntamiento de Madrid centenares de tonadillas, de bajo nivel artístico, sin duda, pero llenas de garbo y pintura fiel de una época, debidas a la pluma de Laberna, Estévez, Villedor, Missón, Manuel García y otros, cantadas por artistas tan famosas como María Guerrero (la Guerrero, la llamaban), María Antonia Fernández (la Caramba), Catalina Pacheco y María Hidalgo.

La zarzuela también seguía su camino desde los tiempos de La Selva sin amor, si bien muy influenciada por el italianismo. Se destaca, sin embargo, el nombre de Antonio Rodríguez de Hita, quien, en colaboración con Don Ramón de la Cruz, trató de renovar el teatro lírico español con Las labradoras de Murcia, Las segadoras de Valdecas y Briseida. Ya en época posterior encontramos el grupo que preside Barbieri, con Arrieta, Gaztambide y Budría y, más tarde aún, una semirrueta hacia la tonadilla, con el título, un poco despreciativo, de género chico, en el que bajo un aspecto popular hay verdaderas preciosidades, firmadas por Bretón, Chapí, Jiménez, Caballero y Chueca.

La música sinfónica y de concierto en España es contemporánea. Su iniciación se debe a Pedrell y a Albéniz. Felipe Pedrell (Barcelona, 1841-1922) más que músico militante fue un animador. Sus investigaciones y sus escritos, orientaron a los españoles hacia una música nacional. Como compositor ha dejado un gran número de obras, entre ellas, Los Pirineos y La Celestina, más un grupo nutrido de obras religiosas. El espíritu de Pedrell



MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
DE
EL COMISARIO GENERAL
DE
TEATROS Y DE CONCIERTOS

era completamente catalán. No así el de Isaac Albéniz, (Camprodon, 1860-1909) profundamente influenciado por los ritmos y fórmulas de Andalucía. La vida de Albéniz, llena de aventuras, parece una novela. En sus últimos tiempos vivía en París, y allí planeó sus doce magníficas impresiones, conocidas con el título de Gberia. De imaginación meridional, con fuerte colorido, con exceso de ornamentos y de adornos, Albéniz supo crear una forma arquitectural fácil, pero de gran originalidad y sobre todo, muy conveniente a su género de música.

Estas doce piezas figuran en cabeza de nuestra generación actual de compositores. Otro tercio músico, Enrique Granados, (Lérida, 1867-1916), de inspiración madrileña y de espíritu romántico, dio nueva vida, en sus Goyescas, a las fórmulas y danzas de la tonadilla, exorcizando con acusado relieve toda aquel mundo de majos, chisperos y petimetres, que deambulaban por Madrid en los gloriosos días del 2 de Mayo de 1808.