

AGENDA MON:FIDEL
MENSUAL REPARTIDA

*Análisis
de
Óperas*

1936

NOVIEMBRE

Orfeo. Monteverdi

Faccata y Prólogo.

Escena de la Ninfa
mensajera — p. 21.

Estrofas de Orfeo — p. 56.

DOMINGO

Alceste — Gluck.

Escena del Oráculo — p. 38.

Aria de Alceste — p. 52.

Coro y estrofa — p. 81.

Aria de Erandro
y Coro — p. 117.

Escena del Infierno
y aria de Alceste. — p. 124.

Aria de Admeto — p. 132.

Don Juan - Mozart

Dúo de Zerlina y Masetto. p. 64.

Dúo de Zerlina y Don Juan. p. 83.

Aria de Zerlina. p. 124.

Serenata de Don Juan. p. 209.

Aria de Octavio. p. 258.

Escena del Comendador. p. 316.

23 MAY

Hugonotes. Meyerbeer.

Preludio.
Aria de Raul. p. 56.

Canción del "Pif, paf". p. 69.

Dúo de Valentina
y Marcelo. p. 248.

Septimino. p. 240.

Bendición de puñales
y dúo de Raul y Valentina. p. 353.

3
MARTES

El barbero de Sevilla

— Rossini.

Sinfonía.

1ª escena.

pag. 11.

Cavatina de Fígaro. 32.

Aria de Rosina. 44.

Aria de la Calumniada. 84.

Quinteto. 228.

Aria de Berta. 260.

Freischütz Weber.

Vals y aria de Max. pag. 32.

Aria de Azata. 61.

Cuadro de las Gargantas
del Lobo. 80.

Lohengrin Wagner.

Preludio.

Entrada de Elsa. pag. 22.

Duo de Ortruda y Helt-
kamondo e invocación
de Elsa. 120.

Monólogo de Lohengrin 324.

El Oro del Rhin. Wagner.

Escena de Ninfas de Rhin

5
JUEVES

La Walquivia - Wagner

1ª escena - (Siglinda
y Sigmundo).

Final - (Wotan) p. 298.

2
23V314
Sigfredo - Wagner.

Escena del fuego. p. 281.

6
VIERNES

El ocaso de los dioses.
Wagner.

Escena de las ninfas. p. 231.

Escena final - p. 318.

V 6
S 7
D 8
L 9
M 10
M 11
J 12
V 13
S 14
D 15
L 16
M 17
M 18
J 19
V 20
S 21
D 22
L 23
M 24
M 25
J 26
V 27
S 28
D 29
L 30

Los Maestros Cantores. 243
Wagner.

Escena de Sachs - p. 140.

Marcha de Corporaciones - 228
p. 395

Otello.

Verdi

Brindis. p. 59.

2º Acto y Credo. p. 109.

" - Final. p. 186.

3º acto - monólogo. p. 226.

4º acto - dúo final. p. 338.

Falstaff. Verdi.

Segundo Cuadro. pg. 47.

Tercer Cuadro. " 127.

8
DOMINGO

Cartellaria rusticana. Mascagni

Dño.

pg. 82.

Carmen. Bizet.

(Intermedio (4^o acto) p. 311.)

Coro. (1^a acto) " 5.

Las cigarreras. " 33.

Seguidillas. " 89.

Coro. (3^a acto) " 224.

Werther. Massenet.

Duo y preludio pag. 163
orquestal.

L 9
M 10
M 11
J 12
V 13
S 14
D 15
L 16
M 17
M 18
J 19
V 20
S 21
D 22
L 23
M 24
M 25
J 26
V 27
S 28
D 29
L 30

Samson y Dalila. Saint-Saëns.

Comienzo del 1 ^{er} acto.	pg. 1.
Entrada de los Hebreos.	" 43
Danza.	" 89
Acto 3 ^o ; primera escena.	" 192.

Pelleás et Mélisande. Debussy.

1^{er} Cuadro.

Ultimo Cuadro.

M 10
M 11
J 12
V 13
S 14
D 15
L 16
M 17
M 18
J 19
V 20
S 21
D 22
L 23
M 24
M 25
J 26
V 27
S 28
D 29
L 30

Boris Godunoff. Mussorgsky.

Cuadro II. pag. 29.

Canción de Varlaam. 81.

Arria de Boris. 123.

Dúo de Marina
y Dimitri. 221.

Entrada del falso Dimitri. 267.

27

1.



Composicion

2º. Vol.

III - Elementos de la
Música. (Continuacion)

IV - Música Vocal
Primitiva

Plan de enseñanza
de Composición.

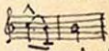
III

Los elementos de la música
(Continuación.)

- La melodía.

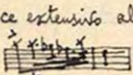
Es una sucesión de sonidos diferentes entre ellos, por su duración, su intensidad y su altura — Su punto de partida es el acento — Hay dos clases de acento: El acento tónico que afecta à cada uno de los grupos rítmicos, y el acento expresivo que afecta à la frase y de más impor-

-tancia que aquel — Una frase indife-
rente toma vida solo por el efecto del
acento expresivo — La melodía no podría
existir sin el ritmo — La célula melo-
dica supone por lo menos los dos tiem-
pos rítmicos fuerte y débil:

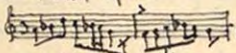


— La sucesión de varios rit- t. débil. t. fuerte
mos forman el grupo melódico, y la
sucesión de grupos melódicos, constituye
la melodía, sometida à las leyes de
acentuación, movimiento y tonalidad —

En el ritmo masculino, el acento tónico se
coloca en el tiempo débil y en el ritmo
femenino en el tiempo fuerte — Esto se ha-
ce extensivo al grupo melódico:



= grupo masculino, anacrusa
acento
t. débil t. fuerte


 = grupo femenino.
t. débil acento t. fuerte

— Ninguna melodía empieza en tiempo fuer-
te — Toda melodía comienza por una ana-

crusa real ò sobrentendida — El primer grupo empieza por una ò varias notas accesorias que se llaman anacrusa — En el grupo masculino preparan el acento — En el grupo femenino las notas del tiempo débil sirven de preparacion y à veces de anacrusa — El acento expresivo es mucho más intenso que el acento tónico — La sucesion de varios grupos melódicos terminando en una

semicadencia constituye un periodo:

ac. expresivos (Adagio del VII cuarteto - Beethoven)

Este periodo se compone de cuatro grupos femeninos — Todo esfuerzo melódico necesita un reposo que se manifiesta por la cadencia — La sucesion de periodos separados por semicadencias constituye una frase que se caracteriza por un reposo definitivo. — Existe una proporcion entre la longitud de los periodos, pero la igualdad ò sim-

- tría de ellos, constituye un elemento de vulgaridad — la frase puede tener un solo periodo y terminar con el grupo final = la llamaremos Primaria = (el Andante de la V^a Sinfonía de Beethoven) — La frase Binaria consta de dos periodos separados por un reposo = esta forma supone dos cadencias, una modulante y otra tonal = (el Andante del trio. op. 94 de Beethoven) — La frase Ternaria es la más usual y consta de tres periodos, con dos cadencias modulantes y una cadencia tonal = (el Andante de la III^a Sinfonía de Beethoven) — Las frases Cuadradas, son casi siempre ternarias con un periodo repetido dos veces — Sin embargo existen algunas frases con cuatro periodos diferentes como el Arioso de la sonata op. 110 de Beethoven — Para analizar una melodía se debe: 1^o = Eliminar los periodos repetidos — 2^o = Eliminar las notas accesorias y de adorno, haciendo un esquema melódico o rítmico.

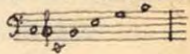
- La Harmonia.

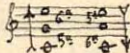
Sobre la teoría y práctica de la armonía hay dos tendencias hoy tan opuestas que se destruyen mutuamente. Sin embargo tienen tal valor que conviene estudiarlas bien, aunque separadamente. Estas son: la armonía horizontal y la armonía vertical.

- Harmonia horizontal.

Se llama armonía la emisión simultánea de varias voces en movimiento.

— Esta emisión simultánea da lugar a ciertas combinaciones que los tratados de armonía llaman acordes — Estos no pueden producirse más que por una parada en el movimiento de las partes melódicas — Musicalmente los acordes no existen y la armonía no es la ciencia de los acordes — Los fenómenos musicales se deben estudiar horizontalmente (sistema de la melodía si-

múltiple) y no verticalmente como se
 enseña hoy en día — Solamente hacia
 el siglo XVIII se empezó à separar de la
 polifonía el verdadero principio generador
 de la armonía, es decir, el acorde —
 El acorde consiste en la emisión simultá-
 nea de varios sonidos, unidos según los
 principios de la resonancia natural de los
 cuerpos sonoros — Las combinaciones lla-
 madas acordes no pueden ser el fin de
 la música, son cuando más un medio,
 artificial casi siempre — No hay en mú-
 sica más que un solo acorde — Si à
 los seis 1^{os} armónicos naturales de una
 cuerda ò de un tubo,  se suprimen las notas
 repetidas, se tendrá la formación del
 acorde perfecto mayor.  Tomando la
 septa parte de la cuerda, doblando, triplicando,
 cuadruplicando, quintuplicando y sextuplican-
 dola, se obtiene una nueva serie de

notas pero en sentido inverso, 
 — suprimiendo las repeticiones, se obtiene el
 acorde perfecto menor  — Hay si-
 metria completa entre las dos resonancias
 — El acorde es pues unico, pero en dos
 aspectos diferentes — En la resonancia su-
 perior es del grave al agudo y en la re-
 sonancia inferior del agudo al grave —
 todos los fenomenos deben estudiarse pues
 en cada sentido superior ò inferior segun
 procedan de las resonancias superior ò
 inferior —  — La nota prin-
 cipal del acorde mayor es la más grave y
 la nota principal del acorde menor es la
 más aguda — Si el acorde menor reproduce
 a la inversa los elementos constitutivos
 del acorde mayor, en las escalas ocurre
 lo mismo — 

Siempre en menor
 orden inverso, mayor

— El armónico 3, produce un intervalo de quinta, que engendra los doce sonidos de nuestro arte musical (teniendo en cuenta el temperamento). Se pueda figurar por un círculo, en el que cada sonido de nuestro sistema aparece en una especie de equilibrio armónico entre sus vecinos situados à igual distancia, uno en la quinta superior y otro en la quinta inferior.



El compositor puede romper este equilibrio pero cualquiera que sea su procedimiento, el movimiento que resulte solo será una oscilación hacia las quintas agudas ò hacia las quintas graves.

Fue Zarlino el primero que habló de las resonancias superiores e inferiores en su tratado, "Institutione Armoniche" (1558) — Después y escalonados, han defendido esta teoría, Rameau (1722) — Tartini (1754) — Barbereau (1752) — Durutte (1855) — Hottelmann (1858) — Von Böttinger (1866) — Fierz (1868 à 1886 = son ocho tratados) — Riemann (1880) — d. Indy (1900).

- Harmonia Vertical.

No se funda en ningún principio racional y su base puede ser muy bien el bajo continuo — Los acordes tienen valor por sí mismos y con los que le preceden y siguen — Todo su esfuerzo consiste en libertarse de las trabas y fórmulas inútiles de la armonía escolástica — Ha embellecido la música y ha tomado tal incremento que ha llegado à ser más preponderante que el contrapunto y quizás también que la melodía — Es im-

posible explicar todas sus innovaciones —
Las mas importantes son:

1º Adaptación de la sexta añadida.

No es nada nuevo este acorde pues data de Rameau que lo descubrió — Sin embargo su adaptación es reciente — No hay que confundirlo con la 1ª inversión del acorde de séptima de segunda, pues la tonalidad es diferente — Se trata de un acorde consonante que da la sensación de reposo.  — Los ejemplos abundan en la música moderna.

2º Escala de tonos enteros.

Fue Glinka (1804+1857) el que primero empleó este sistema — El acorde de 5ª aumentada es el único que puede usarse en este sistema, que es perfectamente atonal — En Francia ha tenido muchos adeptos, sobre todo Debussy.

3º Séptimas sin preparación.

Fue Mozart el primero que la empleó en una

sonata para piano que data de 1786 —
El empleo de la séptima sin preparación
da más fuerza à estos acordes — El de sép-
tima disminuida está algo en desuso — El de
séptima dominante es insustituible, pero se
disfraya hoy, bien alterando una de sus
notas, bien añadiéndole una novena, bien
acompañándole de apoyaturas —

4º Novenas sin preparación.

Es el acorde más en boga hoy — Como en
los de séptima, tiene más fuerza sin prepa-
ración — Se emplea con toda clase de enlaces =
por saltos; por grados conjuntos y en series
de acordes de novena, ya cromáticas, ya
diatónicas.

5º Acordes en quintas consecutivas.

Se usan siempre que acompañe el buen gu-
sto à su empleo — Si tienen valor melò-
dico son de gran efecto — Un bajo formado
por quintas justas, dan gran fuerza à
la tonalidad.

6º - Apoyaturas sin resolución

A los acordes consonantes y de séptima suelen colocarse notas al lado, que toman el valor de apoyaturas y suspensiones sin resolución — Su resultado es un choque de segunda casi siempre, que o produce un tono de color, o molesta según el buen o mal gusto del que la emplea — Debussy puede considerarse como el autor de esta innovación — Cuando las apoyaturas agregadas son varias, se forman verdaderas agregaciones armónicas, casi siempre desagradables — Se encuentran ejemplos en Strauss y en Schoenberg.

4º - Acordes sin enlace.

Generalmente son consonantes — La fuerza que producen, unida a su extraña colocación y a las falsas relaciones a que dan lugar hacen de estos acordes uno de los mayores resortes del arte moderno.

- La tonalidad.

Es el conjunto de fenómenos musicales por comparación con un fenómeno constante (la tónica) tomado como término invariable de comparación — Esta basada en la constitución harmónica de los periodos y de las frases — Volviendo otra vez à la teoría horizontal de la harmonia, puede decirse que la tonalidad resulta del valor que se atribuya al acorde — Para que haya comparación se necesita oir dos veces el acorde, de dos maneras diferentes y comparables — Para esto basta cambiar su fundamental, buscando para ello el intervalo más simple, la quinta. — En consecuencia todo acorde tiene más afinidad con el de su quinta grave ò aguda que con ninguno otro — La relación de un acorde con su quinta superior ò inferior es el minimum necesario para es-

establecer una tonalidad — El acorde tiene pues tres funciones en la tonalidad: 1º como punto de partida ò tónica - 2º = como término de una oscilación hacia la quinta superior ò dominante - 3º = como término de una oscilación hacia la quinta inferior ò subdominante — Las cadencias son fórmulas harmónicas que enlazan al acorde en sus tres funciones tonales — Añadiendo à las cadencias una quinta vez conteniendo una nota de paso, podría explicarse melódicamente la formación de acordes de séptima:



— Los doce sonidos de nuestro sistema musical pueden servir de punto de partida, ò de tónica para formar una tonalidad — Cuando uno de estos sonidos toma el carácter de tónica, los otros pueden entrar en

relación con él y pertenecer à su tonalidad — En efecto un sonido considerado como tónica, tiene con los demás un parentesco ò afinidad más ò menos inmediato, basado en el orden de quintas y en la resonancia harmónica — Esta afinidad se limita à tres categorías: 1ª = relación de la tónica, con sus quintas superior é inferior y con sus harmónicos consonantes (do, à mi y à sol) 2ª relación de la tónica con los harmónicos consonantes de sus quintas superior ò inferior. (do à si y à re por el sol, y à la por el fa) — 3ª = relación de la tónica con los harmónicos consonantes de los sonidos comprendidos en la 2ª categoría — Este parentesco de tercer orden es menos preponderante, por su alejamiento de la tónica y su carácter cromático — Además estos sonidos cromáticos ò alterados tienden à alejarse de la tónica primitiva y à entrar en relación con otras tónicas más próximas à ellos, à modificar

la tonalidad, es decir à modular — El principio de la tonalidad permite ligar, por medio de la resonancia harmónica y del círculo de quintas, todos los sonidos de nuestro sistema musical à uno solo: la tónica. — El acorde en su movimiento no es más que una perpétua oscilación entre las quintas graves y las quintas agudas — Todos los acordes disonantes pudiéndose explicar melódicamente, pueden reducirse à un acorde único en sus dos aspectos mayor y menor y en sus tres funciones tonales de tónica, dominante y subdominante — Para hacer un análisis harmónico-tonal - 1º se eliminarán todas las notas artificiales haciendo un esquema harmónico — 2º se determinarán los cambios de tonalidad, con relación al tono principal, sin confundir las modulaciones, con las combinaciones de aspecto modulante — 3º Determinar las tres funciones tonales del acorde.

- La expresión.

Todas las leyes del ritmo, de la melodía, y de la armonía, concurren à un efecto único, à la expresión, que es el verdadero fin de la música — la expresión es, pues, dar valor al sentimiento por medio de diversas modificaciones que afectan à las formas rítmicas, melódicas y armónicas — Las modificaciones rítmicas tienen por base el movimiento: precipitaciones, interrupciones, el retardar el tiempo, todo lo concerniente à la calma y à la agitación pertenece à esta clase de modificaciones — Las que provienen de la melodía consisten en la intensidad, relación del sonido — los refuerzos, atenuaciones, el crecimiento y disminución progresiva de la sonoridad, todo ello pertenece à la modificación melódica — à ella pertenece también la diferencia de timbre. El timbre de un instrumento ò de una voz por sí

solo, no es un verdadero factor expresivo; si interviene en la expresion, es como procedimiento de fuerza ò de dulzura — Es más bien el timbre un procedimiento de color — La modulación consiste en las modificaciones que proceden de la tonalidad — Se verifica por medio del cambio de sitio de la tónica — La modulación traduce las impresiones de claridad y oscuridad — Es un procedimiento harmónico — Su base es la nota común entre el acorde de tónica y todos los demás acordes que esten ligados à él por ella

Fa — — do — —	à causa del acorde fa, la, do
la b — — do — —	a " la b, do, mi b.
mi — — mi — —	" " mi, sol b, si.
la — — mi — —	" " la, do b, mi.
sol — — sol — —	" " sol, si, re.
Mi b — — sol — —	" " mi b, sol, si b.

Por este cuadro vemos los seis tonos mayores ligados à la tonalidad de do por medio de notas comunes — Siguiendo

el orden cíclico de quintas, vemos que al modular hacia las quintas agudas, el efecto expresivo es comparable a la luz, a la expansión luminosa — Al contrario la modulación hacia las quintas graves, el efecto es comparable a la caída hacia la sombra, a la concentración en la oscuridad — Por consecuencia la modulación a las dominantes aclara la tonalidad, y la modulación hacia las subdominantes la oscurece — La explicación consiste en que la subida a la luz supone un esfuerzo, una tensión de la voluntad para salir de la tonalidad y subir más arriba; cuando cesa esta fuerza, se produce una reacción, una caída hacia la tonalidad inicial — Por esto la modulación hacia las dominantes no destruye el tono principal — Por el contrario la modulación hacia las subdominantes es una depresión de la voluntad que se deja ir al salir de la tonalidad; para

Volter à ella no basta que la depresión cese,
es preciso hacer un esfuerzo para subir à
ella. Así se explica la tendencia de la mo-
dulacion hacia la subdominante, y en susti-
tuir rapidamente à la tonalidad inicial,
la cual al volver de nuevo hace el efec-
to de una dominante — Es preciso tener
un fin en la marcha de las modula-
ciones — Cuando se tiene un punto de
partida en el círculo de quintas, es decir,
una tónica, no hay que alejarse de ella
al azar — Las modulaciones inútiles y
contradictorias, la fluctuacion indeci-
sa entre la sombra y la luz, produ-
cen en el auditorio una impresion peno-
sa y desconcertante.

IV

Música vocal primitiva

— 1º - El canto gregoriano.

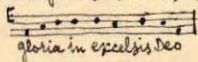
- Preliminares.

Aunque no se sabe si es de creación cristiana, ó si son reproducciones más ó menos fieles de las melodías paganas anteriores al cristianismo, es indudable que el canto gregoriano constituye el primer texto musical suficientemente auténtico é inteligible. — Se da el nombre de ritmo monódico à esta música de la primera época, porque consiste en una melodía de ritmo libre, destinada à ser cantada por una voz única ó por un coro al unísono. — Toda la producción litúrgica

primitiva dispersada en los países de Oriente, fue recogida y revisada por San Ambrosio, obispo de Milán (333+397) que las introdujo en Roma en forma de Antifonas y de Himnos, pero el verdadero organizador fue San Gregorio el grande (fue pontífice en 290) que reunió los elementos dispersos, formando el "Antifonario Gregoriano". — Hay tres géneros diferentes - 1º: primitivo - 2º: ornamental y 3º: populares.

- Género primitivo.

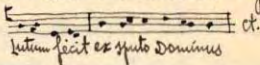
Son los cantos más antiguos, casi siempre silábicos y que se parecen al recitativo y a la salmodia — Consiste en una nota mediana o chorda, que oscila según los acentos y cadencias y se compone casi siempre de neumas simples — El gloria de las fiestas sencillas sirve de ejemplo:



— y también el Credo —

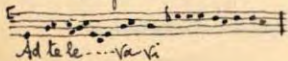
— Hay también otras piezas primitivas en las que el acento tiene

más importancia expresiva y los neumas binarios y ternarios son más frecuentes —
Las Antifonas que proceden de los primeros tiempos de la iglesia, pertenecen à este género.
— Véase la comunión del cuarto domingo de Cuaresma



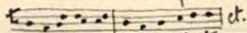
— Género Ornamental.

4 Todos los neumas de acento, de expresión y de adorno se encuentran en este género —
La línea melódica está revestida de adornos pero la expresión dramática subsiste siempre.
— Los Alleluia pertenecen à este género —
su línea melódica es casi siempre decorativa —
Se divide en dos partes: el Alleluia, especie de refrán popular y el Versículo que sigue acomodado al sentido de las palabras — Los Tractos son verdaderos salmos, divididos en dos ó tres partes que terminan en fórmulas ornamentales — He aquí una parte del Tracto del tercer domingo de Cuaresma:



- Género popular.

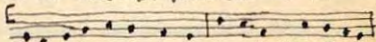
Los Himnos, cuyo origen remonta al siglo VI, son cánticos de ~~circa~~ popular y libre, cuyo texto está en verso - son silábicos y consisten en una frase única, repetida tantas veces como cuplés hay en el texto - Tal es el que se canta en las Vísperas de Confesores:



Iste Confessor Domini Colentes

Véase también el

«Stabat Mater» — A partir del siglo X se vé reemplazar el verso rimado à la antigua prosodia e introducirse en la melodía el ritmo cadencioso y simétrico — De este género son las secuencias — son silábicas como los himnos, pero se componen de una serie de cuplés cuya música no se repite nunca más de dos veces. La secuencia de Pascua:



Victimæ Paschali laudes immolent Christiani

Este el verdadero tipo del canto religioso popular medieval.

Los tres géneros de la Cantilena monódica, aparecen como las fases de una evolución lenta. Pero la cuestión de saber si estos tres estados han aparecido sucesivamente, está lejos de ser resuelta y es objeto de controversias — Se ha negado generalmente el carácter expresivo del canto gregoriano; sin embargo está fuera de duda, que los creadores de la cantilena monódica han tenido la preocupación de traducir musicalmente, sino el detalle de las palabras, el sentimiento expresado por los textos sagrados — Si en nuestra música dramática vemos las frases musicales asimilables à las frases habladas, sería error creer que esto es invención moderna y que el canto gregoriano, padre de nuestra música dramática estuviese desprovisto de este carácter expresivo.

La canción popular primitiva —

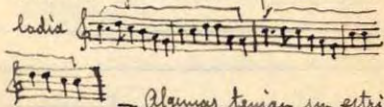
— orígenes de la canción.

La razón de estudiarla por separado, es que á pesar de su parentesco con la melodía litúrgica, conservó el carácter de un destino diferente incompatible con el culto cristiano: este fué la Danza — Aunque algunas de estas canciones primitivas procedan de los antiguos trovadores medievales, está fuera de duda que la mayor parte de ellas, son interpretaciones de las melodías litúrgicas — Las más antiguas, toman su forma melódica de los trozos ornamentales de los Alleluia, verdaderos estruendos populares que se prestan para recibir palabras profanas —

Desde sus primeras apariciones, se caracteriza la canción por la forma especial de su ritmo cadencioso que sigue una simetría más o menos regular — Es más vulgar y más fácil de retener que el del canto gregoriano — engendró naturalmente el Cuple.

— El Cuple y el Etribillo

Un diseño melódico que se repite varias veces toma el nombre de Cuple — Aunque las palabras cambien, el diseño melódico queda siempre el mismo — Hacia el siglo XI, el Cuple se componía de un solo verso y de un solo periodo la melodía



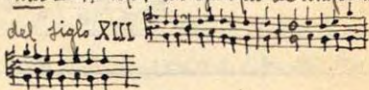
— Algunas tenían un estribillo que cantaba y bailaba el pueblo. — En el siglo XII el Cuple tiene dos versos y dos periodos musicales, generalmente seguidos de un estribillo —

A partir del siglo XIII, el cuplé se compone de cuatro versos y la melodía, ó bien de dos periodos repetidos, ó bien de tres periodos, uno repetido, y generalmente sin estribillo — Sin embargo se encuentra alguna que otra canción con estribillo, que no es más que la consecuencia de alguno de los periodos del cuplé — El estribillo nunca ha tenido forma determinada, y su importancia sería muy escasa, si no hubiera tenido más tarde un papel importante en el origen de ciertas formas musicales, sobre todo en el Rondo, en el que alternaban sucesivamente el cuplé y el estribillo — Así se explica la filiación que liga nuestras formas sinfónicas contemporáneas, con las primitivas danzas y canciones populares de la Edad Media.

La Polifonía

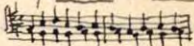
- Su historia.

El primer ejemplo que tenemos de la unión de dos melodías simultáneas aparece hacia el siglo X - Esto debió nacer espontáneamente en el mismo pueblo, que doblaba à la quinta y à la octava los cantos litúrgicos - Esto se llamó òrganum y diafonía - He aquí un ejemplo de diafonía del siglo XIII

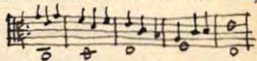


En Inglaterra tuvo origen una especie de diafonía llamada falso bordon bien en terceras à dos voces, ó bien con una tercera voz llamada Discanto, formando el bajo à la quinta - Esta voz se confiaba al soprano, resultando

en realidad una serie de sextas — El Dis-
canto en el siglo XII, dió el verdadero arlan-
ce al contrapunto, marchando por movimien-
to contrario — En su primitiva forma (nota
contra nota) fue improvisado por el chan-
tre, llamándose por esto Canto alla mente.
— Al añadir más melodías, hubo que
escribirlas para evitar la confusión —
Como ejemplo la, Litania Mortuorum Dis-
cordantes.



Jean de Muris publicó en 1325 su Speculum
musicæ con discanto de varias notas con-
tra una:



En el tratado de Franchino Gafuri hay
ejemplos de discanto à tres voces en que
los ornamentos empiezan ya à aparecer.
Fue publicado en 1496.

— Las piezas litúrgicas.

Reproduce el texto mismo del oficio litúrgi-
co, y se aproximan al arte del discanto.

— De este género son las Misas y los Salmos, cuya música no es más que una amplificación del Discanto — Los primitivos compositores trataban contrapuntísticamente los temas más conocidos de la música litúrgica — Esto dio lugar a tales abusos que el Papa Pio IV pidió a Palestrina que compusiera misas con temas originales — El primer resultado de este movimiento fue la misa del Papa Marcelo — a pesar de ello, la única apariencia de forma musical que se encuentra, antes y después de la reforma palestriniana, es el uso frecuente de un diseño dominante que reaparece en diferentes trozos de la obra.

— El Motete.

En la evolución histórica de las formas musicales, el papel del Motete es de primera importancia — Dio lugar a otras formas entre ellas la Fuga —

El motete no tiene plan determinado de construcción — El texto consiste en una citación, generalmente corta, de palabras latinas entresacada de un oficio ò de una pieza conocida — En cuanto à la música, procede de la melodía medioeval, pero el compositor añade su propia emoción por el empleo del acento expresivo, y de la ornamentación melódica. — A cada frase del texto literario, corresponde una frase musical que se adapta exactamente à este texto, y se desarrolla sobre ella misma, hasta que todas las partes recitantes la hayan expuesto — En esta forma de arte, no hay ninguna parte de relleno; todas las voces son igualmente importantes y se mueven libremente, sin depender del bajo, ni de la parte superior — La exposición puede ser simple si cada voz expone el tema, ò poder ir

acompañada de un diseño melódico
en cuyo caso se le llama doble —
Cada vez que el texto presenta nuevas
palabras, una frase musical nueva se
establece y se desarrolla en cada una
de las voces, lo mismo que en la pri-
mera frase — En la escritura del mo-
tete, el ritmo es libre y generalmente
contrario entre las voces, sin ninguna
preocupación de medida — En cuanto
à la armonía, está basada sobre la
polifonía y resulta únicamente de la
marcha combinada de las melodías.
— Sin embargo à veces las voces se
reunen en movimiento simultáneos
formando verdaderas agregaciones har-
mónicas de corta duración y que no
dificultan la marcha independiente
de las voces — La unidad tonal está
respetada en el motete — La modu-
lación se emplea raras veces — y la

cadencia final se hace indistintamente
à la tónica y à la dominante —

— El Responsorio.

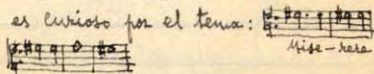
No es más que una variante del Motete, que ofrece la particularidad de estar siempre dividido en dos partes:
1.^a = El responsorio propiamente dicho, que termina à veces por una flegaria y
2.^a = el Versículo, de menor interés, al fin del cual se repite para terminar el final de la primera parte ò flegaria — El Responsorio no está nunca aislado; procede siempre por grupo de tres, sobre el mismo asunto, formando como una especie de tríptico — Cada grupo ò tríptico está escrito en la misma tonalidad, y siguen casi siempre una marcha tonal idéntica — Salvo en algunos detalles, la construcción del Responsorio no difiere de la del Motete.

- Primera época.

Después de un largo periodo de incubación, necesario a una forma de arte tan perfecta, en el que no faltaran ni tratados teóricos, ni compositores, vemos nacer el motete en Flandes hacia el siglo XV — Esta primera época que pudiéramos llamar Franco-flamenca comprende varios compositores, de los cuales el más importante es Deprés.

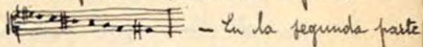
- Josquin Deprés. 1450 + 1521.

Flamenco y llamado el príncipe de la música, fue discípulo de Okeghem y vivió en Italia — Escribió 32 misas y algunos motetes — Entre ellos el Miserere mei Deus, salmo a cinco voces es curioso por el tema:



mei De-us que está siempre confiado a la quinta voz (Vagans) — En cada

uno de los versículos de la 1ª parte des-
ciende un grado, formando la escala na-
vor según la resonancia inferior =



— En la segunda parte
el Vagans, recorre otra vez los ocho gra-
dos subiendo; y en la tercera vuelve a
descender deteniéndose en la quinta, es
decir, la tónica — Otro motete de De-
prés: Ave Maria gratia plena es digno
de estudio por la simetría de sus par-
tes, correlativas unas de otras, formando
un tríptico de armonioso efecto.

— Segunda época

La más brillante de todas y del ple-
no florecimiento del motete —

— Andrea Gabrieli. 1510+1586.

Veneciano, discípulo de Willaert, publicó
gran número de motetes, entre ellos:

Sacerdos et Pontifex en tres grandes perio-
dos, que ofrece la particularidad del desa-
rrollo de un tema por disminución.

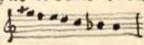
- Giovanni Pierluigi Palestrina. 1515+1594.

Conocido por el nombre del lugar donde nació - Vivió en Roma como maestro de capilla de diferentes iglesias - Hizo un centenar de Misas, entre ellas la del papa Marcelo; 139 motetes; tres libros de Magnificat; y el Stabat Mater à dos coros - Como modelo del motete palestriniano puede citarse el Pescantem me quotidie, dividido en tres partes, seguidas de una invocacion - La primera parte y la tercera, constituyen una sola frase melòdica en dos periodos, procediendo por entradas sucesivas en tanto que la segunda parte expone un solemne y misterioso grupo harmónico - El Responsorio palestriniano afecta la misma forma que el motete en cuanto à su exposicion melòdica - Difiere en cuanto à su duracion que es más breve y por el Vèrsiculo que vuelve

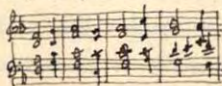
à traer la frase terminal del Responsorio.

— Entre ellos figura la trilogía:

I = Sicut oris; II = Jerusalem, surge: III = Plange quasi Virgo.

Esta obra está hecha sobre la resonancia inferior  — En la se-

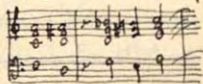
gunda frase del primero de estos responsorios, las Voces se unen en agregación harmónica



— En los otros dos responsorios de esta serie, encontra-

mos un procedimiento raro en esta época, el Cromatismo — Véase la exposición del

Plange:



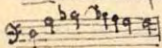
— Francisco Guerrero. 1528 + 1599

de Sevilla, donde vivió — Fue miembro del Santo Oficio y chantre de la Catedral —

Su Matete Salve Regina, publicado por Pedrell, tiene curiosos desarrollos canónicos.

- Tomás Luis de Victoria. 1540 + 1608

Fue amistad con Palestrina - Nació en Ávila
y fue discípulo en Roma de Morales —
Hizo tres libros de misas (dedicadas a Felipe
II) y un gran número de motetes y de
responsorios — El genio de Victoria llega
al de Palestrina — Una de sus mejores
obras: O vos omnes, podría llamarse mo-
tete-Responsorio, a causa de la repetición de
la segunda frase — La música basada
sobre la resonancia inferior, está construida
sobre dos temas, uno litúrgico y otro expre-
sivo — El primero, gregoriano por esencia
se encuentra en la Alleluia Corona tribula-
tiones; Bach lo puso en su Luzerna en re
menor y en su fuga en re # menor del
Clave bien temperado. He aquí el tema:



— el segundo tema es un
O vos om — nes simple acento expresivo.

— En cuanto a los responsorios de Victoria
son más largos que los palestrinianos —

— Rolando de Lassus. 1530 + 1594.

Flamenco y nacido en Mons, pasó su juventud en Italia, hasta el 1556 que lo llamó a Memich el duque Alberto V de Baviera — Es el compositor más fecundo que ha existido, pues sus obras pasan de dos mil — 600 misas; 100 Magnificat y más de 1200 motetes se conocen de él — Su estilo es por momentos más emocionante que el de Victoria — Su motete Nos qui sumus tiene un ritmo popular muy marcado sobre todo en su segunda parte que se reúnen las voces en agregación harmónica — Su motete Finis et tremor, es el punto de partida de la dramatización de la música de iglesia, pues de la calma absoluta conque empieza sube poco a poco hasta una inquietud obsesionante — Esta tendencia se encuentra en la tercera época

- Tercera época.

Esta época puede llamarse de la decadencia del Motete — Los compositores Asola; Amerio; Aischinger y otros inauguraron el reinado del bajo continuo escribiendo à una voz sola, ó à varias voces pero supeditandolas à una principal y casi siempre con acompañamiento de bajo continuo —

- Gregorio Allegri. 1584 + 1652.

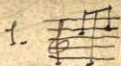
Discípulo de Nanini y cantor de la Capilla Pontifical — escribió dos libros de Motetes y su célebre Miserere à nueve partes, cuya copia fue prohibida bajo pena de excomunión hasta el fin del Siglo XVIII en que Mozart, según la leyenda, transcribió de memoria después de la audición.

- Heinrich Schütz. 1585 + 1642.

Firmaba sus obras con el pseudónimo

Sagittario — Nació en Sajonia, donde hizo estudios de derecho; estudió la música en Italia con Gabrieli; fue después a Copenhague y volvió a Sajonia donde murió — Sus obras son Sinfonías y Canciones Sacras; y varios libros de motetes para dos, tres y cuatro coros — Los diálogos de Schütz, donde cada personaje está representado por una porción del coro, son pequeños dramas cantados — Mas que música de iglesia, es el punto de partida de la cantata del siglo XVII — El estilo de Schütz aunque basado en el bajo continuo, es humanamente expresivo a un grado a que no habían llegado ni los flamencos, ni los italianos — El Diálogo de los Fariseos escrito en tres partes, presenta la particularidad de exponer la 1ª parte por las voces agudas, la 2ª,

modulante, por las voces graves y la 3ª en el tono principal, reúne todas las voces — Nada más dramático que el contraste de las dos plegarias — El orgullo ridículo del fariseo y la súplica del publicano, están musicalmente expresados, con una verdad de acento, muy superior à una gran parte de óperas modernas — Después de Schütz, la forma, tan perfecta y expresiva del motete, no tardó en desaparecer, para fundirse en la Cantata y en el Oratorio — Los autores de estos géneros cultivaron casi todos la música dramática, nacida del Renacimiento italiano, basada sobre principios incompatibles con los de la música polifónica.



Composicion

3^{er} Vol.

IV - Musica Vocal
primativa.
(Continuacion)

V - Musica Linfonica
1^o - La Fuga
2^o - La Suite
3^o - La Sonata

Plan de enseñanza
de Composición.

IV

Música Vocal primitiva.

4º El Madrigal

- La polifonía profana.

En el siglo XV, la vulgarización de las formas contrapuntísticas fue tal, que ciertos maestros, empezaron à adaptarlas à asuntos profanos y à escribir verdaderas canciones polifónicas, en las que la forma es bastante especial, sea que proceda por cuplés repetidos, sea que

entre cada cuplé, se intercale un estribillo, como en la canción monódica primitiva — En este arte, esencialmente diferente del motete, la expresión rítmica del texto, está casi siempre sacrificada à la cadencia métrica de la melodía.

— El Madrigal.

Precisamente durante el pleno florecimiento del motete, vemos que la música profana afecta una forma indeterminada, que se designa con el nombre genérico de Madrigal — En su origen parece haber sido una composición vocal para coro de tres à seis voces, sobre un asunto profano y à veces erótico — En su primer aspecto el madrigal no era otra cosa que un motete profano, pero al fin del siglo XVI afecta dos maneras diferentes, que merecen estudiarse.

- El madrigal acompañado.

Los instrumentos acompañantes empiezan à aparecer, tímidamente al principio soblando las partes vocales, y más tarde realizando el bajo continuo tan à la moda en esta época — El papel del instrumento toma importancia en los madrigales acompañados, en los momentos de silencio de la voz, de donde nacen los ritornellos que alternan con el aria en la mayor parte de las composiciones vocales de corte y hasta de iglesia desde el fin del siglo XVII — Poco à poco, los instrumentos dejan de ser acompañantes y reemplazan à la parte vocal, y el solista mismo aparece, que toca su aria en vez de cantarla — Se escriben entonces verdaderos madrigales para instrumentos que dan origen más tarde al concerto

à la suite instrumental y à la sonata.

- El Madrigal dramático.

Conserva su forma colectiva y coral
— Se aleja del Contrapunto Vocal
del motete, y su escritura se simplifica, pero conservando el espíritu del drama, y tratado generalmente en diálogo, como hemos visto en Schütz — No tiene forma bien definida, aunque generalmente presenta tres caracteres — 1º — Consiste en frases musicales simétricamente repetidas: como algunas piezas de Rolando de Lasus — 2º — Como canción de dúo, con estribillo ó sin él: como la Villaneta de Claudio el joven — 3º — Como canción pintoresca: el lanto de los pájaros de Clemente Janequin es un modelo de este género —
En fin la forma del Madrigal no puede ser bien determinada, porque

depende del texto literario, como en el motete del que difiere por ciertas repeticiones de frases; por la escritura más harmónica que polifónica; y por ciertos ritmos de cadencias simétricas.

- Sus tres épocas.

Lo mismo que el motete puede dividirse su historia en tres épocas — 1ª de la lanción polifónica, en la que sobresalen los nombres de Okeghem, Deprés y Fanequin, autor de la célebre Batalla de Marignan — 2ª = del Madrigal simple en la que sobresalen Jacob. Arcadelt que fue su creador; Adrian Villahert; Cipriano de Rore a quien se debe la innovación del cromatismo; Rolando de Lassus; Gabrieli; y Palestrina; y también el ya citado Claudio el joven — 3ª - Madrigal acompañado y dramático, en los

que figura Orazio Vecchi, verdadero precursor de la ópera bufa, y del que nos ocuparemos más adelante; Giovanni Gabrielli, sobrino de Andrea; Adriano Bacchiari, monje olivetano digno continuador de Vecchi exagerando hasta el límite el género bufo. Véase su Festino nella sera, completamente grotesco — Este madrigal se titula — Il contrapunto bestiale alla mente — Tomas Morley, que hizo madrigales acompañados por laúd, pandora, cisterna, viola grave, flauta y violín — Después de haber sobrevivido algún tiempo al siglo XVII en Inglaterra, el madrigal cayó completamente, para dejar sitio a la suite instrumental y a la música de cámara, de las que fué el verdadero precursor Vocal.

V

Música sinfónica

3º

La Fuga

- Preliminares.

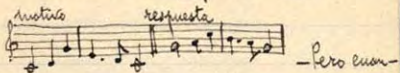
Fue en el siglo XVII, cuando ocurrió la separación del arte vocal y del arte instrumental — Los instrumentos se crearon su vida propia, dando origen al género sinfónico — Si la canción popular, dió origen à la suite y más tarde à la sonata, el motete dió origen à la fuga — La fuga es pues, un motete instrumental, construido sobre un solo motivo — El origen de

la Fuga es el mismo de la música polifónica — Las entradas tienen su explicación en la diferente extensión de las voces — La tendencia de la Fuga es de no modular — La melodía que sirve de fondo se llama el Motivo, y la imitación de esta melodía sobre otro grado de la escala, la Respuesta —

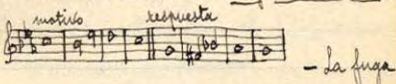
— Su Constitución.

El motivo primitivo simple, es una melodía, que no sale de la tónica y dominante — La tónica del motivo viene à ser dominante en la respuesta y viceversa — La respuesta de la fuga no es un cánon puesto que las funciones están invertidas pero no cambiadas — La inversión en la respuesta es una necesidad para la facilidad de entonación — En el motivo primitivo simple, la res-

puesta no modula; por esto se le llamaba antes Fuga del tono:



- Pero cuando en el motivo hay notas medianas o sensibles, se encuentran en la respuesta cambiadas las funciones harmónicas, dándosele el nombre de Fuga Modulante



- La fuga no es un ejercicio, es una verdadera forma de composición, y su fin es tratar al motivo, bajo todos los aspectos que le permiten las leyes rítmicas, melódicas y tonales — No se sabe cuando empezó la fuga de escuela, aunque se le atribuye a un alemán, llamado Fux.

- Exposición.

Una de las voces expone el motivo; una segunda voz, no importa cual, expone la respuesta; la tercera voz hace

de nuevo el motivo y la cuarta voz
la respuesta — Es preciso que térmi-
ne el motivo para hacer entrar la
respuesta y viceversa — Mientras la
segunda voz hace la respuesta, la
primera hace el contramotivo —
El contramotivo que debe tener su
valor propio, está escrito en contrapun-
to doble — Para encontrarlo, es preciso
determinarlo antes de una manera har-
mónica — su ritmo debe ser contrario
al de la respuesta — Puede decirse
que toda la fuga reside en la ex-
posición.

— Construcción de la Fuga.

La Fuga es un trozo musical compues-
to de una sucesión de cadencias, en-
cadenadas lógicamente — 1ª = oscilación
de la tónica a la dominante — 2ª =
Contraexposición o segunda exposi-
ción que empiece por la respuesta

en lugar de empezar por el motivo -
— 3ª = en el tono relativo; solamente
el motivo y la respuesta — 4ª = Simple
exposición del motivo à la subdo-
minante — 5ª = la respuesta en el
relativo de la subdominante — 6ª =
pedal de dominante — 7ª = Estrecho
ò recapitulacion à la tónica, estrechan-
do las entradas — La fuga como se
vé es una gran fórmula de cadencia
— El fin de ella, es presentar un
tema siguiendo todas las funciones
armónicas que pueden haber en
una tonalidad — La fuga en
tono menor está menos justifica-
da y nació en pleno reinado del
bajo continuo — Esta fuga se le
llama simple — Para desarrollarla,
se coloca entrelada una de las
cadencias, un episodio, que consiste
en tratar fragmentos del tema y

del contramotivo — El estrecho vino à ser muy importante al fin del siglo XVIII y tratado extensamente por los maestros de esta época — He aquí pues el plan de la fuga:

- I Exposicion. Mot-Resp. M. R. — episodio.
 - II Contraexposicion - R. M. - 2º episodio.
 - III Exposicion al Relativo - M. R. - 3º episodio
 - IV Exposicion à la subdominante - M. - 4º episodio corto.
 - V Exposicion al relativo de la subdominante M. - 5º ó gran episodio con diversas combinaciones, inversion, aumentacion, disminucion, et.
 - VI - Pedal de dominante.
 - VII - Estrecho - M. R. estrechos del contramotivo, canon, imitacion, et —
- à pesar de este plan, la forma de la fuga es facultativa, pues la mayor parte de las fugas bellas no siguen la forma de la fuga de escuela.

- Diferentes especies de fuga.

1ª = la fuga del tono, que no pasa del intervalo de tónica, dominante y que por lo tanto no modula —
2ª = la fuga realmente dicha, que la respuesta reproduce el motivo, nota por nota y compás por compás — 3ª = Fuga regular modulante — 4ª = Fuga canónica — 5ª = Fuga mixta, como la modulante, pero el motivo se termina sobre otro grado del que comienza — 6ª = Fuga de estrecho, presentándose desde su entrada en estado de estrecho — 7ª = Fuga libre; todas las no comprendidas en estas seis formas.

En la fuga hay elementos primordiales como el motivo, la respuesta y el contramotivo; y elementos secundarios, como las imitaciones, pedales, marchas y el canon — Este tiene existencia propia.

— El Cànnon.

Es una pieza donde el tema, siendo expuesto por una de las voces (antecedente) está imitado sucesivamente à un intervalo cualquiera por todas las otras partes (consecuente).

— Hay diversas clases de Cànnon —
1º = Simple, con un antecedente y un consecuente — 2º = doble ò triple, con dos ò tres antecedentes y otros tantos consecuentes — 3º = por movimiento contrario; el movimiento melòdico del antecedente está invertido en el consecuente, pero los intervalos quedan los mismos — 4º = por movimiento retrògrado; la imitacion se produce hacia atrás — 5º = por valores contrarios; por ejemplo, las blancas del antecedente son negras en el consecuente y viceversa — 6º = por aumentacion; el consecuente imita al

anterior en valores dobles — $\frac{1}{2}$ por
disminución; lo contrario del anterior.

- Historia de la Fuga

Se considera como inventor de la
Fuga a Frescobaldi (Girolamo) - 1583 +
1644 — nacido en Ferrara, pero otros le
han precedido — Uno de los prime-
ros compositores de fuga fue Anto-
nio de Cabezón, (1566) maestro de
capilla de Carlos V — Tallis (+1585
organista y compositor inglés y su
discípulo William Byrd (Londres 1538
+ 1623) — son también de los primeros
compositores de fugas — de Byrd se
conoce un célebre cánon llamado
de Oxford — Estas fugas primitivas
se llamaban Ricercare — Se dice que
hubo también fugas primitivas para
instrumentos que aparecieron en Nurem-
berg y fugas para violas de Juan
Kerl (1628 + 1693) organista y maestro de

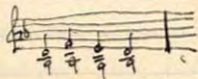
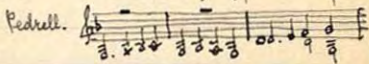
capilla en Munich — Después de estos
compositores primitivos, los principales
autores de fuga fueron: Andrea Ga-
brieli y su sobrino Giovanni —
Jan Pieters Sweeling (Amsterdam. 1562 +
1621.) = Verdadero fundador de la fuga
de Órgano, a la que dió amplitud —
Samuel Scheidt (Halle 1584 + 1654) —
Juan Jacobo Froberger (+ 1664 Héricourt)
autor de varios ricercari — Bernardo
Passquini (Toscana 1634 + 1710) autor
de fugas para Clave — Dietrich
Buxtehude, célebre organista (Elseneur
1634 + 1673) — Juan Pachelbel (Nurem-
berg 1653 + 1706) — Verdadero antecesor
de Bach en el estilo de órgano y
autor de fugas -

- George Federico Hændel. Halle 1685 + Londres 1759
Hijo de un barbero — recibió lecciones
del organista Zaccaria — estudió derecho
en su villa natal — Se trasladó a

Hamburgo donde tubo un duelo con
Mattheson - Viajó despues por Italia du-
rante tres años y tubo amistad con los
dos Scarlatti, partiendo despues para
Hannover con el abate Steffani, a quien
sucedio como maestro de capilla de la
Corte. Se trasladó despues a Londres
donde dirigió la „Royal academy of
music“ y donde vivió hasta su muer-
te —

— Algunos ejemplos.

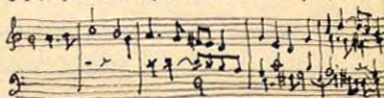
1.º Un tiento de Labeyron (publicado por
Pedrell.



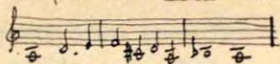
la disposicion está

conforme a la adoptada por Bach —

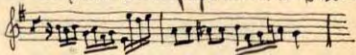
2.º Versiculo de un himno de Frescobaldi.



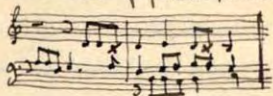
3º - Motivo de un risercara de Pasquini —



4º - Motivo de la fuga en mi de Buxtehude:



5º - Variacion fugada de Pachelbel:



— Juan Sebastian Bach. 1685 + 1750

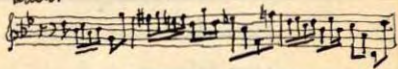
Nació en Eisenach — Empezó sus estudios con su hermano Juan Cristobal — Después en la escuela de San Miguel con Jorge Böhm — Hizo varios viajes, entre ellos a Lübeck para conocer a Buxtehude — En 1708 fue músico de la corte del duque de Weimar y organista de la catedral — En 1714 fue maestro de capilla del príncipe Leopoldo d'Anhalt-Cöthen — Por último en 1723 sucedió

à Kuhnau en las funciones de Cantor de la celebre escuela de Santo Tomás à Leipzig con el título de „Director de la música de la Universidad, puesto que ocupó veintiseis años y que conservó hasta su muerte — En sus últimos años tuvo una afección oftálmica que le privó de la vista —

— Algunos ejemplos.

1.º Fantasia y Fuga en sol, para Órgano.

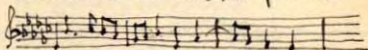
— El preludio es de una audacia y al mismo tiempo de una hermosura, que hacen de él una de las más admirables composiciones de la época — La Fuga es una de las más populares de Bach:



2.º - Fuga 8.ª en mi b del Clave bien temperado

— à tres voces, pero presenta un número incalculable de combinaciones — entradas

por movimiento contrario; episodios canónicos, derechos é invertidos; motivos tratados por cambio de ritmo y por últimas entradas del motivo por aumentación, subiendo desde el bajo à las partes superiores como un gran coral. La melodía es gregoriana y ya la hemos encontrado en diversas formas:



3ª = Fuga 16 en sol - l. bien temp. - casi conforme à las reglas de la fuga de escuela, pero de gran expresión melódica.

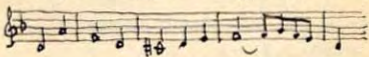
4ª = Fuga 3 (2º libro) en do#, en la que el motivo y la respuesta están invertida desde la tercera entrada, dándoles gran extensión.

6ª = Fuga 22 (2º libro) en si b - ofrece también una gran cantidad de combinaciones: movimiento contrario asociado al movimiento

directo; Canon à la septima y à la
nona y estrechos dando simultanea-
mente los movimientos directo y contrario.

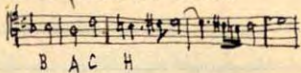
— También es admirable La ofrenda
Musical cuyo tema es del rey Fede-
rico II de Prusia. Consta de seis piezas.

- El Arte de la Fuga, última obra de Bach, consta de dieciséis fugas y cuatro cánones sobre el mismo tema:



La 3ª y 4ª fugas, tratan el motivo por movimiento contrario. La 5ª resume las 4 primeras — En la 6ª y 7ª aparece el tema aumentado y disminuido — La entrada de la 4ª es un verdadero modelo — Las fugas 8ª, 9ª y 10ª tienen motivos nuevos que enlaza con el tema principal que aparece con ritmo nuevo — En la 12, cambia de ritmo otra vez el tema — Esta fuga y la 13 quedan leerse intersticiando el orden

armónico de las voces — la última fuga tiene tres temas nuevos — el 3º es la firma del autor:



— No hay ninguna duda, que Bach tenía la intención de reunir el tema inicial à los tres otros en un conjunto final, pero murió antes de haber realizado esta combinación.

— El Preludio.

Simple cadencia en su origen para afirmar el tono, tomó importancia después, pero conservando su carácter aritmético, que merecía llamarse à veces atemático cuando consiste en un diseño rítmico que cambia solamente de grado, como en la mayoría de los preludios del Clave bien temperado — Sin embargo con el desarrollo de sus obras de órgano, bien pronto dà Bach

à sus preludios una extension inusitada, algunos de ellos con cadencia à la dominante hacia la mitad, como en la suite, ò tambien con dos temas como Verdaderas sonatas — La característica del preludio es que su tonalidad es la misma que la de la Fuga que le sigue. — Se puede considerar el Preludio y Fuga como el primer ensayo de yuxtaposición de dos piezas sinfónicas de igual importancia, pero de caracter diferente —

— La Fuga Moderna.

Despues de Bach la fuga se infiltra en la composicion general — Durante el siglo XVIII casi desaparece à causa de la Sonata entonces triunfante —

Algunos maestros la emplearon como forma arcaica — Las fugas de Cberlin

— Marpurq y Albrechtsberger no tienen gran importancia despues de las de Juan Sebastian Bach — Mozart hizo

algunas fugas para cuarteto y para
Clare, más un final fugado para 2
violines, viola, bajos 2 oboes, 2 trompas y 2 fa-
gotes en su Galinatas musical que
compuso à los doce años de edad —
La Fuga de Beethoven, siendo muy in-
ferior à la de Bach, posee à veces
la expresión dramática — Empleada co-
mo desarrollo en algunas obras, figura
en otras como pieza independiente —
El final de la sonata en la b (op. 110) es
sin duda la fuga más bella después
de las de Bach — Analizando la
fuga Beethoveniana, se vé que el
plan primitivo de cadencia tonal no
ha variado mucho — Mendelssohn
se sirvió también de la fuga como de-
sarrollo — La fuga moderna más
importante es la de Cesar Franck en
su Preludio, Loral y Fuga . He aquí
su plan de construcción

1º M. R. M. R. à la tónica (si)
1º episodio.

R. M. R. al relativo (re)
2º episodio.

M. por movimiento contrario (la, si)
3º episodio.

2º R. à la dominante (fa#)
M. re, sib — 4º episodio.

M. à la tónica (si) — Gran episodio
con ritmos y melodías de las pie-
zas que preceden.

3º M. à la tónica (si) con los otros ele-
mentos.

M. à la subdominante (mi) hacia
la conclusión, y una coda.

— De este análisis se deduce que
à pesar de algunas excursiones
por tonalidades poco usadas en la
Fuga, la arquitectura general no
se encuentra gran cosa modificada.

2º

La Suite

- Preliminares.

La suite fué una forma contemporánea de la fuga - Puede decirse que estas dos formas han vivido juntas - Sin embargo son completamente diferentes como principio, pues la Fuga es un Motete instrumental sin palabras y la Suite proviene de la Canción y de la danza - La suite no es otra cosa que una canción ó una danza para instrumentos - Lo mismo que en la Fuga, la falta de palabras le obliga á crearse una forma - En general la forma de la suite es binaria; es decir, que en

la primera mitad, parte de una tonalidad y va hacia otra y en la segunda mitad, desciende hacia la tonalidad inicial — Se parece algo al frontis antiguo:

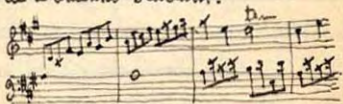


— De esta forma binaria, encontramos canciones

transcriptas para el laud, la viola y el clare — Pero más tarde se hicieron danzas para un solo instrumento, constituyendo una pieza musical — Más tarde aún se reunieron varios aires de danza para un instrumento, unidos por la misma tonalidad, y a esta aglomeración se le dió el nombre genérico de suite — Si el número de danzas de una suite es indeterminado, el carácter distintivo de estas pueden reducirse a cuatro tipos diferentes, bastante característicos, por su forma, su velocidad y el orden en que generalmente están puestos.

- Movimiento Inicial -

Generalmente se llama Alemana, la pieza inicial, quizás por ser de origen alemán - Es casi siempre un Allegro à cuatro tiempos - Su estructura es siempre binaria, ó sea en dos partes con modulacion en la primera, y la vuelta al tono en la segunda. Puede servir de modelo la Alemana en la de Domenico Scarlatti:



Con inflexion à la dominante en la primera parte - En la segunda parte despues de varias imitaciones modulantes reaparece el tono de la con todas las fórmulas expuestas en mi al fin de la primera.

- El tiempo Lento.

Generalmente solemne y expresivo

y à tres tiempo parece proceder de alguna antigua danza lenta y acompasada — encontramos en el; la Zarabanda; la Lourente; la Siciliana y el Aria — Como modelo, la Zarabanda en sol de Scarlatti:



— en forma binaria
con inflexion à la
dominante —

— El tiempo moderado.

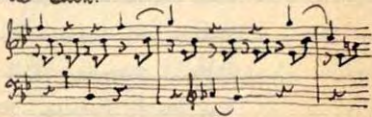
Es el que tiene más caracter de danza — Pertenecen à el todas las llamadas danzas elegantes ò nobles como la Garzota y el Mimé y las rísticas como el Passepied y la Bourrée — Casi todas ellas tienen un doble ò segunda parte para alternar con la primera — Pertenecen tambien la Burlesca; el Capricho; la Polonesa; la Ingleza; y el Rigodón — Los dobles con los temas alternados

dió lugar à una forma que tuvo gran trascendencia despues: el Rondó.

— En el Rondó todas las repeticiones del tema estan separadas por frases modulantes que difieren casi siempre las unas de las otras — Se puede reconocer en el Rondó la antigua forma de cufrés y estribillos en la cancion medieval —

— El final, ó movimiento rápido.

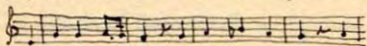
Salvo raras excepciones es la Giga, que es una danza muy. viva, construida en forma binaria — Como modelo, la Giga de la suite en re de Bach:



— Historia de la Suite.

Procedente de la cancion medieval uno de los ejemplos más antiguos es

la estampida del trovador Rambaut de Vaqueiras, en honor de Beatriz de Sarone:



Kalenda Ma ya ni fuele de fa-ya ni
En 1554 Attaignant publicó seis libros de danzas (Branles; Danzas bajas; Gourdition; Passe-mezzos) transcritos para violas por Claudio Gervaise, en las que había como estructura un reposo modulante —
También se publicó en Francia en 1589 un tratado de danzas llamado Orchésographie, cuyo autor fue un canónigo de Langres, Antonio Tabourot — Francisco da Milano arregló para el laúd la batalla de Marignan y el canto de los pájaros de Fanequin — Hacia la mitad del siglo XVII, la serie de danzas y la forma binaria estaban verdaderamente establecidas — Entre los italianos que cultivaron la suite figuran Frescobaldi; Rossi; Marini;

Legrenzi; Porquini; Bononcini; Vitali;
y otros, pero el más importante de
todos fue Scarlatti.

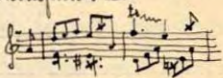
- Domenico Scarlatti. 1683 + 1760.

Nació en Nápoles; vivió en Madrid como
maestro de clase de la princesa de
Asturias — Viajó por Europa, cono-
ció en Roma a Haendel y volvió a
España donde murió.

Su fecundidad y exuberancia, no ex-
cluyen jamás el interés musical
de sus obras — Un instinto mara-
villoso le hace modificar algunas
formas, cuya realización debía ser
posterior — Esto se refiere a la apa-
rición de un segundo tema en al-
gunas de sus piezas — Sus temas
son siempre espontáneos y su escri-
tura tan personal que no se confun-
de con ninguno otro de su época —
Sus dificultades aún siendo grandes

pertenecen à la esencia misma de la
música y no como simples ornamentos
— Su obra consiste en 60 Sonatas
de forma binaria, sin constituir ja-
mas serie sino piezas sueltas —
La Zarabanda en sol es una de sus
mejores obras y además un perfecto
modelo de Contrapunto —

La giga en re

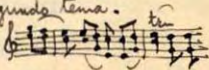


presenta al fin de la primera parte un
boceto de segundo tema:

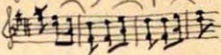


La alemana en sol (Sonata 13) presenta
también un segundo tema.

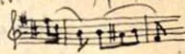
La giga en do:



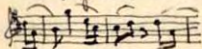
tiene una estructura especial en
tres parte, rara excepcion de la
época y de Scarlatti —

La Giga en re' (sonata 38) - especie de
aire de caza, 
es curioso por

la oscilacion entre los modos mayor
y menor. Es una de las más difíciles
de ejecutar

La Bourrée en si (sonata 60) fechada en
Branjez en 1754, 
ofrece un Verda-

dero segundo tema en el tono relativo



Como se ve por estos ejemplos la
característica de la suite italiana,
es la libertad absoluta del ritmo
melódico; el cambio frecuente de mo-
do sobre la misma tónica; la re-
petición de un mismo periodo y
el empleo particular del cruce
de manos, difícil sobre todo en
los pasos rápidos.

- François Couperin el grande. 1668+1733.

Nació en París — fue organista de la Iglesia de Saint-Gervais y después de la Capilla de Luis XIV — Algunas de sus obras fueron copiadas por Bach.

— Publicó cuatro libros de piezas para Clave, divididos cada uno de ellos en órdenes, que constituyen verdaderas series de piezas escritas en la misma tonalidad — A pesar de los títulos fantásticos que da a sus piezas, su verdadero carácter es perfectamente reconocible — Aunque sin exagerar la importancia artística de Couperin, no se puede negar su gran influencia sobre la escritura del Clave — Entre sus piezas merecen citarse: Les Papillon (Passepied) — Les Moissonneurs, verdadero tipo del rondo — y Sœur Monique, Giga en rondo.

-Jean Philippe Rameau. 1685+1750.

Uno de los grandes autores dramáticos — su obra para Clave es muy anterior à sus obras dramáticas — Consiste en tres libros de piezas para Clave — son mucho más expresivas que las de Couperin, pero están aún lejos del valor de las de Scarlatti — Los temas son menos espontáneos y las dificultades de ejecución son artificiales y de puro adorno — En cambio como armonista es de una gran audacia — La 6.^a suite es una de las mejores = L'entretien de Muses (Zarabanda) es un modelo de tiempo lento — les Tourbillons (Gavota en Rondo) con tres estribillos — les Cyclopes (Bourrée en rondo) que afecta una forma

original en esta época = el estribillo muy largo compuesto de tres periodos el tercero repetido - un cu-
plé modulante despues - el segundo
estribillo - un desarrollo hacia la do-
minante y un tercer estribillo como
el primero - su escritura recuerda
la de Scarlatti por los cruces -
Véase tambien el minué llamado
Le barclon.

- Johann Kuhnau. 1660 + 1722.

Nació en Neu-Geysing (Sajonia) y a más
de músico fué un profundo erudito
con grandes conocimientos del Griego y
del Hebreo - Fué abogado en la Univer-
sidad de Leipzig y ejerció esta función
al mismo tiempo de la de Cantor en
la escuela de Santo Tomás - Fué autor
de un tratado de Composición y de
una novela "El charlatán musical,"
crítica de los músicos italianos de

su época — Escribió 6 sonatas bíblicas —
y catorce suites para clavicémbalo en dos li-
bros — En la 4ª suite del 2º libro está su
celebre gavota en si:



- Juan Sebastian Bach.

Aunque las suites de Bach, no estén
clasificadas entre sus obras más ge-
niales, se puede decir que llevó la
suite à su más alto grado de perfec-
ción y que fue el último y más com-
pleto compositor de suites, puesto que
à su muerte, hacia la mitad del siglo
XVIII esta forma desapareció para dar
paso à la sonata — Escribió 25 obras
en forma de suites — 6 suites francesas
que datan de 1721 à 1722 — 6 suites
inglesas de época posterior —
6 Partitas que Bach gravó el mismo

y que son las más importantes de sus suites — Datan de 1431 — La 4.^a es la más importante y todas sus piezas parecen construidas sobre un mismo esquema melódico, disposición muy rara en el género de la Suite — La Alemana empieza en una línea melódica simple que sube siempre adornándose con ornamentos durante 25 compases hasta llegar a un reposo sobre la dominante — La segunda parte de 32 compases, gana magistrosamente, sin descender haciendo de esta pieza una maravilla — La 6.^a Partita es también de una gran belleza — Empieza con un Preludio lleno de fantasía y cortado por una frase melódica que reaparece en la fuga que sigue cuyo motivo tiene analogía con el del Preludio, Coral y Fuga de Cesar Franck — Esta fuga es de las más regulares que Bach ha escrito.

3º

La Sonata

— Preliminares.

La sonata consiste en una serie de tres o cuatro piezas (para un instrumento o dos cuando más) enlazadas unas con otras, por su orden lógico, por su parentesco tonal y por su construcción especial

— Procede directamente de la Suite de quien tomó los cuatro tiempos que hemos estudiado, ampliándolos más tarde — Su razón de ser, consiste en buscar un apoyo más sólido que un aire de danza — El movimiento inicial fue el primero que se transformó, adquiriendo más importancia —

- Movimiento inicial.

La importancia del primer tiempo, creció por la reaparición al tono principal del diseño inicial en la segunda parte — Sin embargo las primeras sonatas eran monotemáticas como se puede ver por el plan de la Sonata 11 para Violín de Corelli:

— Exposición del diseño temático sobre la tónica, con inflexión hacia la dominante.

— Parte mediana, que consiste en imitaciones más o menos modulantes del diseño inicial con vuelta al tono principal.

— Reexposición del diseño temático sobre la tónica sin inflexión hacia ningún tono, pero con una fórmula tonal conclusiva

— Mas tarde aparece un diseño secundario después de la

modulación en la primera parte, diseño que reaparece en la exposición que toma más importancia — La tendencia de la primera parte hacia el tono vecino, se acentúa hasta el punto de hacer necesaria la creación de una melodía nueva, propuesta completamente en esta tonalidad — De aquí nace la Sonata ditemática o de dos temas diferentes — El primer tema más aparente por su sitio, se le llamará tema principal y a medida que éste se perfecciona, se verá al otro abandonar su calidad de imitador para revestirse de un aspecto particular, contrastando a veces por su suavidad y fluidez, con el rigor del tema inicial — Así desaparece progresivamente el tipo transitorio monotemático, para hacer

sitis à la forma ternaria, cuya realizacion completa pertenese al hijo del Viejo Juan Sebastian, à Carlos Felipe Manuel Bach. — El análisis, por ejemplo del Allegro en lab de este autor puede permitirnos establecer el grado de perfeccion de la sonata, más de medio siglo antes del advenimiento de Beethoven.

- Exposicion - Tema principal à la tónica - Paso de transicion hacia un tono vecino
 - 2º tema en este tono nuevo
- Parte media - Fragmentos modulantes tomados de los temas expuestos muy variablemente agrupados.
- Reexposicion - Tema principal à la tónica à veces el paso de transicion pero sin inflexion - 2º tema tambien à la tónica en forma conclusiva.



Composicion

4.º Vol

V- Música Sinfónica

3.º - La Sonata
(continuación)

4.º - Li piano

5.º - La Sonata
moderna

Plan de enseñanza
de Composición

V

Música sinfónica

La Sonata
(Continuación)

- El tiempo lento.

De todos los tiempos y de todos los géneros, es siempre el fragmento lento donde la melodía es más indispensable y más aparente, más libres de las trabas rítmicas que los movimientos rápidos — Nada tiene de sorprendente que los viejos

cantos gregorianos sean el origen auténtico de las frases melódicas, que debían aparecer con preferencia en las piezas lentas — Aunque en las formas primitivas se empleaba la frase binaria como un resto de la suite, poco à poco fue introduciéndose la frase à tres periodos en las que el último es simétrico al primero — La forma del tiempo lento en esta época es el Lied à tres partes, como imagen agrandada de la frase melódica ternaria — He aquí un plan de la forma Lied antes de Beethoven:

1ª Sección — Exposición de la frase

1º - periodo inicial hacia la dominante

2º - periodo modulante

3º - periodo inicial respueto sin inflexion

2ª Sección — Fragmento central
modulante sin relación
temática con los otros y
a veces divisible en varias
partes

3ª Sección — Reexposición de la
frase principal con sus
tres períodos, a veces agran-
dados o modificados, pero
en la misma tonalidad
que al principio.

— El Minué.

Unos representantes de las danzas
que formaron la Suite, que tuvo
representación en la Sonata —
Su forma no difiere gran cosa de
las antiguas danzas, con sus dobles
y sus reprises —

— El Rondó.

La pieza final de la Sonata, quedó
como continuadora de las antiguas

de la suite por su aire rápido
más que por su forma — Mas tar-
de fue Mozart quien elevó el Rondo
à la categoría de final de la so-
nata — Dejando pues el Rondo su
sitio indeterminado en medio de las
danzas agrupadas en la suite, adop-
tó el aire rápido impuesto por su
nueva función —

— La Sonata antes de Beethoven.

En la sonata primitiva el estilo
no era muy diferente del de la
Suite — Como oposición à la ter-
ra polifonía se adoptó en Italia y
Alemania el estilo galante que
consistía en la absoluta libertad
de partes simultáneas que cons-
tituían la armonía — conviene
estudiar aparte la sonata italia-
na y la sonata Alemana.

- Sonata Italiana.

El padre de la sonata italiana es sin duda Giovanni Legrenzi 1625+1690 — pues aunque sus sonatas de cámara estén concebidas en forma de Suite, tienen de la sonata el ciclo musical, es decir, su número de tiempos reducidos à tres ò à cuatro — En este mismo orden de ideas debemos citar à Vitali 1644+1692 — que redujo à tres el número de los tiempos y que à veces empleaba un tema generador para todos los tiempos, como en su segunda sonata publicada en Bologna en 1644.

- Arcangelo Corelli. 1653+1713.

Sus doce sonatas para Violín y Clave, ejercieron una gran influencia en Italia y Alemania sobre los compositores contemporáneos —

En efecto à Corelli se le debe la consagracion definitiva del principio ternario que tan gran revolucion debia obrar en la estructura de las obras musicales — Casi todas las Sonatas de Corelli constan de cinco tiempos en los cuales se encuentran el grave inicial siempre enlazado al tiempo siguiente, y el Adagio ò Largo enlazado al final = 1º grave = Allegro
2º Vivace

3 Adagio = Allegro

El Vivace del medio, no es más que una especie de moto perpetuo destinado à hacer valer la destreza del Violinista — El Adagio no está casi nunca en la tonalidad principal — En casi todas sus sonatas hay casi siempre cierto parentesco de temas, como hemos visto en Vitali, como primeros ensayos del tema generador.

- Giuseppe Tartini. 1692+1750.

Fue célebre a los 22 años, pero se retiró a Ancona donde estudio de nuevo descubriendo entonces la teoría de los sonidos resultantes — Escribió 102 sonatas para Violín y bajo continuo, todas en cuatro tiempos: Grave; Allegro; Adagio; Allegro — La sonata del diablo es la más conocida de todas, pero no la más interesante.

— Están escritas en el estilo de las de Corelli, pero con un sentimiento más completo de la forma, tomando la reexposición un papel más importante — Como Corelli encadena la mayoría de los trozos, unos con otros.

- Pietro Locatelli. 1693+1764.

Discípulo de Corelli, contribuyó al progreso del arte del Violín, sobre todo en las dobles cuerdas — Redujo el número de tiempos de la sonata, pues las

doce que hizo para flauta y bajo continuo, no constan más que de tres tiempos: Andante; Adagio y Presto — Las seis de Violín tienen cuatro tiempos: Grave; Allegro; Adagio y Allegro, que se enlazan todos sin interrupción.

La Sonata Alemana.

El papel de Legrenzi en Italia, corresponde en Alemania à Dietrich Becker —

Johann Kuhnau. 1660 + 1722.

Su influencia sobre la dirección de la música instrumental en Alemania fué considerable — Su célebre Sonata en si^b publicada en 1692 es seguramente la primera obra de este género escrita para un instrumento de teclado — La forma ternaria no se encuentra todavía, pero su construcción es diferente de la de las suites — Tiene cuatro tiempos: un pre-

ludio; una fuga; un adagio à la subdominante seguido de un corto Allegro, de transición al preludio — He aquí el plan de la 4.^a sonata de su libro Frische Klavier Früchte :

1.^o = Vivace — exposición en dos partes largas, con repetición de la segunda parte y modulación à la dominante

- Parte mediana muy corta.
- Reexposición del tema inicial y conclusión en la tónica

2.^o = Adagio — Casi fantasía, de la b à do y enlaza al tiempo siguiente

3.^o = Allegro — fugado, construcción ternaria

4.^o = Minué — comienza en mi b y poco à poco va hacia do donde concluye.

Es pues justo considerar à Kuhnau como creador de la Sonata alemana primitiva

- Johann Mattheson. 1681 + 1764.

Musico; abogado; diplomático; escritor; y Canónigo — Aparte sus obras literarias, escribió obras musicales de Iglesia y de Teatro, más 25 sonatas, entre ellas una para Clave dedicada „A la persona que mejor la toque.“ muy interesante como construcción — consta de un solo tiempo, dividido en tres partes:

1ª Exposición del tema en sol

- Paso de transición

- El tema a la dominante

- Paso de transición

- El tema en sol, pero abreviado.

2ª Fragmentos del tema modulando a la subdominante, a la tónica, a la dominante y al relativo de la dominante.

3ª Reproducción íntegra de la primera parte, en sol.

- Juan Sebastian Bach. 1685 + 1750.

Esta forma no podia ser extra-
ña al genio de Bach que sin-
tetizó en su obra todas las
tendencias musicales de su épo-
ca — Compuso unas veinte so-
natas para diferentes instru-
mentos, y contrariamente al sis-
tema italiano, aumentó el nú-
mero de los tiempos, hasta cin-
co en las sonatas de Viola de
gamba y de Violin — En mu-
chas de ellas aparece la construc-
cion ternaria.

- Carlos Felipe Manuel Bach. 1714 + 1788

Quinto hijo de Juan Sebastian, fue
músico treinta años en la corte
de Federico de Prusia y más tarde
director de la música en Hamburgo.
— Aunque discípulo de su padre
adoptó la nueva escritura bla-

nada estilo galante por los contemporáneos — Las innovaciones de F. M. Bach dieron vida a la Sonata que empezaba a decaer — Si la melodía no alcanza gran altura, el ritmo y la armonía imprerista dan un sabor particular a sus obras — Sus atrevimientos en combinaciones enharmónicas y la reunión de tonalidades extrañas, demuestran que nada asustaba a F. M. Bach — La primera Sonata está así constituida:

Minué en sol.

Larghetto en sol encadenado al final
Final Minué en mi. con parte media en do.

En resumen, son tres las innovaciones de F. M. Bach: 1ª = Adición de la segunda melodía al tema inicial en la estructura del

primer tiempo — 2º = sustitución
del estilo libre o galante, al estilo
fugado en la escritura de la
sonata — 3º = importancia de la
parte media, por la ruptura de
ritmos simétricos y por la enhar-
monía — Sus mejores sonatas son
las que escribió a la mitad de
su carrera — Sus últimas obras
hechas en Hamburgo son inferiores
como forma, faltando a veces el
segundo tema — Escribió 40 so-
natas para Clave en tres tiempos
con frecuencia enlazados unos con
otros — En su 2ª sonata en la b
de su cuaderno Wurtembergois, apa-
rece por la primera vez, la nueva for-
ma a dos temas, cuyo segundo tema
se expone en tres frases distintas como
encontraremos más tarde en Beethoven.
— El Adagio de esta sonata, está

en reb (subdominante) y es un verdadero Lied en tres secciones — si la segunda no presenta elementos nuevos, la tercera es una amplificación de la primera y no una repetición —

- Franz Joseph Haydn. 1732+1809.

Hijo de un carretero de Rohrau-sur-Leitha — fue niño de coro en la Stephans Kirche de Viena — Vegetó miserablemente estudiando las obras de F. M. Bach — Ensayó varios empleos, siendo por fin director de Capilla del Conde Morzin y después del príncipe Esterházy, durante treinta años — Al fin de su vida viajó, yendo a Inglaterra dos veces para dirigir sus sinfonías — Al pasar por Bonn conoció a su futuro discípulo Beethoven — Murio de pesar cuando la entrada de los franceses en la Capital del Imperio Alemán.

El estilo musical de Haydn, es la con-

continuación del de F. M. Bach, pero sus temas son más característicos y tienen cierto aire popular — El Minué parece ser su forma favorita, último resto de la suite y que acabó por encontrar un sitio definitivo en la Sonata — Casi todas las sonatas de Haydn constan de tres tiempos — Escribió doce sonatas para Baritono (pequeño violoncello) — Seis sonatas para Violín y piano — y sesenta y seis sonatas para piano — Las dos últimas son las mejores — La obra 48 en mi b dedicada a Mme Bartolozzi mujer del grabador es la más interesante y afortunada de Haydn en este género — Los dos temas del primer tiempo tienen cierto parentesco entre ellos, como en otras anteriores suyas, y el segundo tema tiene tres frases distintas — He aquí el análisis del primer tiempo:

1º exp. Tema A en mi b, encadenando al
paso de transición modulante
Tema B en tres frases y en si b

2º parte media: fragmento de B en do, y
hacia fa.

paso de transición modulando
por la b, hacia la domi-
nante de do

fragmento de B en mi b hacia
si.

Paso de transición sobre la do-
minante de si, modulan-
do enharmonicamente a
la dominante de mi b

3º - Reexp - Tema A en mi b.

paso de transición

Tema B en mi b.

Como se puede ver por este análisis,
la construcción es más complicada
que en los compositores anteriores, y
la parte media es un verdadero

desarrollo, es decir, una explicación de los temas expuestos — El Adagio que sigue está en mi b, tonalidad bastante lejana de la principal, pero que hemos visto ya aparecer en la parte media del primer tiempo — Como forma es un Lied en tres secciones. — A partir de Haydn, vemos que la preocupación de los compositores es más bien por la cuestión de forma y tonalidades y naturalmente la escritura y la armonía dan un paso hacia atrás, notándose la falta de libertad y atrevimientos de un Juan Sebastian Bach. De otra parte, esta época es de transición en la instrumentación y el paso del Clave al piano moderno, influyendo todo esto en la sonoridad de las obras, como veremos más adelante.

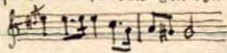
- Wolfgang Amadeus Mozart. 1756 + 1791.

Nació en Salzbourg - a los seis años com-
pañia misica, demostrando grandes
disposiciones - Tocaba muy bien
el clave é improvisaba correctamen-
te - a partir de 1762 decidió su padre
recorrer Europa, con el pequeño Wolt-
gang y su hermana Mariana - La
Archiduquesa Maria Antonieta, despues
reina de Francia protegió a la fa-
milia Mozart - despues de Viena, va
a Paris, a Inglaterra, vuelve a Salz-
bourg, donde a los doce años dirige
su primera Misa Solemne; Viaja por
Italia y reside despues en Viena co-
mo compositor de la cámara imperial
con un modesto sueldo - Murio joven
y sus restos abandonado por sus
pocos amigos, fueron enterrados en
la fosa común.

Escribió 42 sonatas para piano y

Violín; una sonata para dos pianos;
5 sonatas para piano à cuatro manos
y 14 sonatas para piano à dos manos.
Las Sonatas de Mozart, construidas
en el modelo de las de F. M. Bach,
no realizan ningún progreso. Se pue-
de decir de Mozart que si no fué
un innovador, fué desde luego un
perfeccionador — Llegó al más alto
grado de perfección con los elementos
de que disponía, y si sus melodías
no tienen la fuerza genial de Bee-
thoven, las superan quizás en sen-
timiento íntimo — Mozart es el ver-
dadero clásico.

La 2ª sonata de piano en la fue es-
crita para Rosa Cannabich (se dice
que estuvo enamorado de ella) cuyo
Andante en fa, es el retrato de la
rubia muchacha — Esta sonata es
ta así contruida:

Exp. - Tema A à la tónica sin conclusion 
y encadenado à un paso de transición sobre el mismo ritmo.

Tema B ó más bien diseño rítmico 

Parte media - Trabajo rítmico sobre el primer tema y el paso de transición.

Reexp. - casi integral de la primera parte à la tónica.

El Andante en fa de esta sonata está escrito tambien en forma ternaria y su línea melódica llena de ornamentos, muy frecuentes en los Andantes de Mozart.

El Rondo ofrece gran interés, pues prepara una nueva forma, completada despues por Beethoven:

- Estribillo - en la = tema A

- Coplé en do y en mi = tema A

Estróbillo - en lá = tema A.

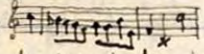
Cuplé - en la mayor - tema B

Estróbillo - en lá = tema A.

Cuplé en la = tema A.

Este rondo es casi matemático y casi unitonal, su interés está en la estructura

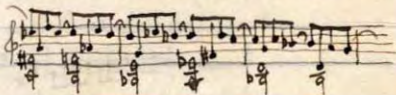
3ª Fonata en Ré: su particularidad consiste en que los dos temas del primer tiempo, están en orden inverso en la reexposición.

Debe analizarse también el primer tiempo de la 1ª fonata en fa - es una verdadera maravilla como escritura horizontal - Todo él, está lleno de imitaciones canónicas - su primer tema:  sirve a la vez de paso de transición al segundo, en do y en tres frases distintas de carácter rítmico, terminando con una coda cadencial en arpeggios

maravillosa en su sencillez — La parte media, verdadero desarrollo modulante tiene por base la coda cadencial y explica los dos temas, con reposo tonal en la dominante de re — En la reexposición, normal casi toda ella, hay una curiosa unión del tema principal con la 2ª frase del segundo tema:



Más lejos encontramos también una curiosa marcha harmónica:



termina con la coda cadencial en la tónica.

- Friedrich Wilhelm Rust, 1739 + 1796.

Nació en Woerlitz cerca de Dessau —
Después de varios viajes, residió en Dessau con una vida bien tranquila —

El estilo de Rust es verdaderamente singular, unas veces serio y escolástico, otras alegre y también romántico —

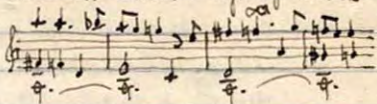
Se aproxima más a Beethoven que a Haydn y a Mozart — Hay tal semejanza de inspiración entre Rust y Beethoven que algunas melodías se encuentran en los dos compositores, presentadas de la misma manera.

— Muchas de sus obras están inéditas

De sus sonatas hay publicadas, 9 para Violín y laúd (o piano fuerte)

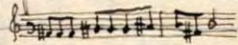
— 9 sonatas para piano solo — En la 5ª sonata de esta serie se manifiesta ya la evolución hacia el estilo beethoveniano — En el Minué final de esta sonata hay una modula-

cion extraña, como una incertidumbre
entre los modos mayor y menor:



que resuelve en el relativo menor.

— La 7ª sonata, italiana, parece un
homage à Corelli, pues en el curso
de ella se presenta un tema de este
compositor

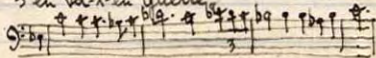


— La 8ª sonata en re, una de sus
mejores obras, es una lamentación
por haber perdido uno de sus hijos—
consta de cuatro partes: La 1ª es un
himno de alegría; la 2ª Lento es una
verdadera lamentación; después de
un corto Minué viene un final
titulado „Melancolía y pensamiento
alegre.“ cuya construcción es bas-
tante especial, la de una sonata
faltando la parte media:

-Exp. - Tema A, lento (melancolía) en ré.
Tema B, Allegretto (pastoral) en fa

-Reexp. - Tema A, de sol à ré
Tema B en re, tomando aquí
la forma de un kondó con dos
estribillos y una larga conclusión

- La 9ª sonata, si no tan interesante
como la anterior, bajo el punto
de vista temático, es más impor-
tante como concepción pues se
encuentra en ella el principio de
la sonata cíclica, basada sobre
un solo tema principal. Lo curio-
so de esta sonata es que la me-
lodia sobre que está fundada, es
la canción francesa: „Mackborough
s'en va-t-en guerre“



El 1º tiempo consta de una intro-

duccion, un recitativo en do cortado por un Arioso — la exposicion del tema general de la obra en la b, — y un Cánon a la novena, muy ingenioso.

2º — Un Allegro en do en forma sonata, muy pianístico pero inferior al primero como valor musical.

3º — Andante en la, precedido de una corta reaparición del recitativo inicial.

4º — Allegro moderato en do, muy interesante por los aspectos diferentes que toma el tema desde el caracter festivo hasta el heroico. Este final está en cuatro partes — Exposicion — fuga — Reexposicion (en redo tambien) y una marcha en do, con un intermedio religioso en fa.

4º

El Piano

- Preliminares.

La importancia del piano es tan grande y su influencia en la composición se ha manifestado con tal intensidad, que es un deber del compositor conocer su historia y su estructura — De sus diversas evoluciones ha dependido muchas veces la forma de escritura de los compositores en diferentes épocas.

- El monacordio.

El más antiguo antecesor del piano se componía de una cuerda tendida sobre una caja de resonancia, y de un caballete de madera que permitía dividir la cuerda à voluntad — Más

que instrumento, era el monacordio un aparato de acústica.

- El Salterio.

Casi de la misma época que el monacordio, está formado por una caja triangular con cuerdas de acero, que se hacían vibrar por medio de plectros ó golpeandolas con martillitos

- La Viella.

También llamada Organistrum, apareció en el siglo IX y fue el primer instrumento de cuerdas a quien se adaptó un teclado — Tenía cuatro cuerdas, dos bordones y dos finas, con caballetes móviles — Las cuerdas vibraban por la rotación de un cilindro movido por una manivela — Este instrumento estuvo en boga hasta el siglo XII, desempeñando un papel análogo al de nuestro piano, y su teclado llegó hasta tres octavas.

- El Claricordio.

Representa un gran progreso sobre los anteriores — Instituí los caballetes por las tangentes que eran laminillas de metal, que limitaban la cuerda — Unas bandas de tela intercaladas en las cuerdas hacían el oficio de apagadores — Su caja era rectangular y sin piés — El sonido del Claricordio era agradable, donde se podían hacer todos los matices y efectos de expresión y el efecto especial de balanceo — Uno de los primeros autores que escribieron para Claricordio fué Pasquini que escribió suites para uno y para dos Claricordios — En general el Claricordio parece de origen alemán, aunque no se sabe ciertamente pues la denominación de Klarier no explica gran cosa.

- El Clave.

Apareció poco después del Clavicordio y sostuvo con él una gran rivalidad — La caja del Clave era triangular y su diferencia capital con el Clavicordio, consiste en que cada cuerda o grupo de cuerdas, tenía su tecla especial, haciendo inútiles los caballetes y las tangentes. Las cuerdas eran más cortas en el registro agudo. — La pulsación era diferente del Clavicordio, y el sonido más árido pues se obtenía por medio de fragmentos puntiagudos obtenidos por plumas de cuervo, colocados al extremo de unos bastoncitos de madera — En 1590 Hans Ruckers construyó el Clave à dos teclados uno afinado à la octava superior del otro, que podían acoplarse.

— Este clare se adaptó enseguida en todas partes, pues resultaba muy sonoro — Los modelos pequeños se llamaban Espineta y el Virginal de procedencia inglesa carecía de registro grave, estando afinado à la octava aguda.

La relativa perfección del Clavicordio y del clare, influyó notablemente en la escritura musical, y si los compositores alemanes emplearon un estilo más severo, como Kuhnau, que convenia al Clavicordio y à sus efectos de expresión, en cambio los italianos y franceses emplearon el estilo galante sobrecargando sus obras de adornos y de pasos rápidos y difíciles, à los que se prestaba el clare con sus registros manuales ò pedestres, y sus dos teclados que permitian

octavar algunos trozos, haciendo más llena la harmonia y dandoles gran sonoridad.

— El Piano primitivo.

Después de un ensayo de Pantaleon Hebenstreit construyendo una especie de tímpano grande, corresponde a Bartolomé Cristòfori la gloria de haber fabricado el primer piano — Este apareció en Florencia en 1411 — Comprendía lo más esencial; el martillo de fieltro sobre una baqueta especial; el escape à resorte para volver atrás el martillo; el cordón de seda entrecruzado; la laminita de madera forrada que protege el choque, y el apagador especial.

Gottfried Silbermann, que ya había inventado un clavicordio llamado "Cembal de Amor" perfec-

cionó el mecanismo del piano,
y gracias à él, se conocio y adop-
tó, pues los modelos de Cristofori
no pasaron las fronteras de Italia.
— Sin embargo Juan Sebastian Bach
no aprobó los primeros pianos de
Silbermann. — Un discípulo de
Silbermann, George Andrés Stein in-
ventó la mecánica alemana, en la
que los martillos están puestos direc-
tamente sobre la extremidad in-
terior de las teclas. — John Broa-
dwood en Londres perfeccionó la
mecánica de Cristofori que se lla-
mó inglesa. — Los pianos de esta
época que se llamaban de mesa
eran cuadrados, con cuatro pies,
y el teclado al lado izquierdo
ocupando la mitad de la tabla
armónica, y con cinco octavas y
media de extensión. — Tenian

además varios pedales = el fuerte; el piano; registro de fagot; y el celeste. — Siguió el piano evolucionando y en 1823 apareció el doble escape intentado por Sebastian Erard, completando esta evolución el armazón de hierro.

— Entre la caída completa del Clave y el perfeccionamiento del piano hay un lapso de tiempo que lógicamente debía influir en la escritura musical. — Precisamente es la época clásica la que sufrió las consecuencias de esta evolución, encontrándose con instrumentos muy imperfectos, en los que no podía calcularse una sonoridad precisa. — Vemos en efecto que tras el perfeccionamiento de escritura de los clarinetistas en la época en que el clarinete y el

clavicordio estaban en todo su
apogeo, hay una gran laguna
hasta los románticos, que escri-
bían cuando el piano se perfeccionó.
— Desde Carlos Felipe Manuel Bach
la sonoridad de las obras de piano
decae por completo, como si la
preocupación de estos compositores
fuera solo de la forma y estruc-
tura de las obras — Si Mozart se
ocupó muy poco de la sonoridad
del piano, Beethoven se ocupó ain-
menos, quizás por efecto de su sor-
didad, aunque los pianos eran ya
bastante completos, sobre todo el suyo
— En efecto, dejando a un lado,
la elevación y belleza de las obras
beethovenianas, no hay más reme-
dio que hacer constar que la
escritura pianística deja mucho
que desear, pues su sonoridad

es deficiente; la mayor parte de los pasajes difíciles, vienen mal para ejecutarlos y la agrupación de acordes compactos en la región grave, con la separación casi constante de las dos manos dejando en el centro un gran espacio, son causas de su deficiencia.

Completaremos este estudio del piano, cuando lleguemos à los compositores romànticos y modernos que tanta brillantez han dado à este instrumento.

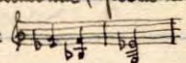
5º

- La Sonata moderna

Beethoven.

- Preliminares.

La idea musical es el fondo de toda obra — Sin ideas no hay música posible — El nacimiento de las ideas es misterioso — Además el tema musical viene envuelto entre accidentes extraños que el artista debe discernir y separar — Un diseño o dibujo melódico no puede elevarse a la categoría de tema musical, sin un trabajo consciente del artista, transformándolo y alargándolo — La idea musical puede tener tres aspectos = simplemente

melódica = rítmica y armónica —
Las ideas armónicas, necesitan el con-
curso de la armonía, para tener
todo su valor: 

— en la música,
todo sale de la idea y vuelve
à ella — La idea viene siempre
en forma de célula — Cuando es-
ta célula está ya fijada, viene un
período generador, seguido de otros
secundarios, que constituyen la
frase.

— El primer tiempo.

Tiene dos temas — El primero sue-
le ser generalmente masculino y
sirve de fondo à todo el trazo,
siendo por lo tanto, muy impor-
tante — El segundo es casi siem-
pre femenino, más suave, más lar-
go y expresivo — Hay siempre con-
traste entre los dos temas —.

Sirve de relación entre los dos temas un paso de transición siempre modulante, y que no tiene el valor de un tema, sino solamente un ritmo, ó diseño melódico — Prepara la tonalidad del segundo tema — El desarrollo es la explicación de las ideas, es decir; disponerlas en diversos estados y modificaciones; es un verdadero análisis de los temas — El desarrollo es la psicología de la Sonata — Debe estar lógicamente construido y no debe tener nada inútil ni contrario á las ideas — Hay diferentes clases de desarrollo — 1º = Melódico, conservando siempre la melodía — 2º = Rítmico, deformando la melodía por el ritmo — 3º = Armónico, que confina con la Variación — 4º = por imitación, que es el más antiguo

de todos — 5° = por acentuación —
6° = por eliminación, que es el más
frecuente de todos y consiste en
eliminar fragmentos de tema hasta
destruirlo — El desarrollo tiene dos
estados: de marcha y de reposo.
— El estado de marcha susceptible
de ser expresivo, debe ir a algún
sitio determinado — Este sitio es
el reposo, verdadera etapa del
desarrollo — El estado de marcha
lleva en si la modulación y con
ella, el cambio de ser de los temas.
— La modulación debe tener sien-
pre una razón de ser: en el dra-
ma es siempre la expresión de
las palabras y en la música
sinfónica es la expresión general
de la obra — Las modulaciones
pueden ser accidentales, de duración
corta y como a modo de ador-

nos, pero cuando la modulacion es definitiva su duracion depende del equilibrio total de la obra, y la nueva tonalidad es necesariamente, vecina o tiene parentesco con la tonalidad principal —

No hay tonos claros ni oscuros en si mismos, esto depende del exterior — Las modificaciones de Beethoven en el 1^{er} tiempo son:

1^o El uso de la introduccion lenta abandonado desde Corelli —

2^o La exposicion de ideas en varias frases diferentes, completandose mutuamente.

3^o — La organizacion completa y definitiva del paso de transicion o puente melòdico, que pone en relacion los dos temas.

4^o — La exposicion del segundo tema en otra tonalidad, segun el

principio de parentesco por notas comunes.

5º - Impresión de la repetición textual de la primera parte - Esta innovación desde la obra 54.

6º - La organización completa del desarrollo central, alternando los periodos modulantes, con los de reposo tonal y con las progresiones hacia los tonos claros y oscuros.

7º - La adición de un desarrollo terminal, después de la reexposición, pero con carácter conclusivo.

8º - La terminación del trozo por medio de una frase melódica, resumen y comentario de los temas precedentes - Estas frases aparecen cinco veces en las fanatas de piano -

— El Andante.

Beethoven emplea à veces el Lied simple en tres secciones tal como lo hemos visto en sus predecesores, pero prefiere casi siempre una forma más amplia en la que el tema se expone tres veces, separadas por dos secciones distintas y modulantes — Esta forma se aproxima un poco al Rondo.

— Cada una de las secciones, es independiente y tiene vida propia.

— El Lied-fanata, es una forma que pertenece por completo à Beethoven que fué su creador — Su plan es este: 1º — Exp. Tema principal en una ò varias frases — Un paso de transición modulante — Tema segundo en otro tono — 2º Reexp. Tema principal à veces precedido de un conducto que sirve de preparación.

— El paso de transición modulante
— y el tema segundo en el mismo
tono — a veces una Coda conclusiva.
— Esta forma es la misma del
primer tiempo como estructura, pero
sin desarrollos.

El Andante con Variaciones, tam-
bien usado por Beethoven, pertene-
ce a la Variación y lo estudia-
remos al llegar a ella.

— El Scherzo.

Beethoven fue su creador — Su forma
es igual al Minué del que se dife-
rencia en el ritmo, contenido entero
en cada compás del Minué, mien-
tras que en el Scherzo cada grupo
rítmico supone varios compases —
Como el Minué tiene tres partes:
El Scherzo; el trío; y la repetición —
El Scherzo está formado de una
frase en tres periodos — el 1º el tema

en el tono principal - 2º un elemento nuevo ó desarrollo del primero -
3º reexposición del tema agrandado y completado por la conclusión -
El tema del trío se distingue por su carácter más severo y menos adornado, pero con una constitución rítmica igual - su construcción es igual á la del Scherzo -

- El Rondo.

Fue modificado por Beethoven en tal manera, que participa á la vez del Rondo antiguo y de la Sonata - He aquí su plan:

I - Estribillo en el tono, como primer tema.

- Primer Cuple, en un tono vecino, ligado al estribillo por una transición - fin de 2º tema.

II - Estribillo en el tono.

- Segundo Cuple - Puede ser un ele-

mento muerto en una tonalidad,
también muerta; y puede ser un
verdadero desarrollo de los temas an-
teriores.

III - Estribillo en el tono

- Tercer cuplé en el tono, ligado al
estribillo anterior por la transición
y con todos los elementos del pri-
mer cuplé

IV - Estribillo final, en forma conclu- siva - seguido a veces de un pe- queño desarrollo final.

Este plan es una combinación har-
moniosa del principio de Estribillos
y cuplés alternados, con el princi-
pio de exposición y desarrollo.

24.



Composicion

5º. Vol

V- Musica Sinfonica

5º- 2ª Sonata moderna
(Continuacion)

Plan de enseñanza

de Composición

V

Música sinfónica

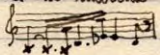
La Sonata moderna
(Continuación)

- Luis Van Beethoven. 1770 + 1827.

Nació en Bonn, pero su familia era de origen flamenco — Estudió primero bajo la dirección de Neefe, partiendo despues (en 1792) para Viena, recibiendo allí los útiles consejos de Haydn, que ejerció gran influencia en sus primeras

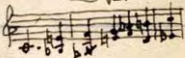
obras — Estudió el contrapunto con Albrechtsberger, por recomendación del mismo Haydn — A pesar de su carácter rudo, familiarizó con la aristocracia vienesa que le ayudó à llevar una vida tranquila, hasta la ruina de Austria en 1809, algo amargado por sus incomprensidos amores — Mas tarde, la terrible enfermedad que desde 1800 habia atacado su órgano auditivo, y la ingratitud de un sobrino à quien queria como un hijo, envenenaron por completo el fin de su vida — Beethoven no ocupó jamás ningun puesto oficial; solamente la Academia de Amsterdam lo nombró miembro de honor en 1809. En cuanto à la Sociedad Vienesas, Amigos de la Música, no comprendió su valor hasta cuatro

à la marcha del primer tiempo —

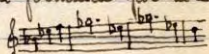


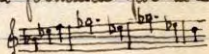
— este diseño contiene las notas características de la célula generatriz — Después de una cadencia al relativo, vuelve à la dominante de do y enlaza con el allegro —

el primer tema:

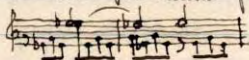


después de una

inflexion à la dominante, dà origen à un paso transicion corto que prepara al segundo tema — Este tiene tres frases y està en mi b — La primera frase està formada por la célula principal:  cuya escritura,



recuerda algo la de Scarlatti — La segunda frase es mas dinamica y de una sonoridad preciosa:



— La tercera frase es un simple pasage formando cadencia.

Este pasaje está seguido de un recuerdo del primer tema.

Aparece de nuevo el grave en sol mutilado y sin fuerza, dirigiéndose hacia mi.

El diseño rítmico del paso de transición, lucha con el tema del grave que toma, más vida:



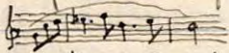
Parte de mi, y
llega pronto a

la dominante de do — La reexposición es normal — El 2º tema empieza en fa modulando hacia do — el grave aparece por última sin su acorde inicial, como vencido por el primer tema, quien termina el tiempo solo con ritmo alegre.

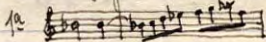
El Adagio cantabile es un gran lied a cinco secciones, con dos elementos nuevos que separan las

Tres exposiciones del tema, terminando en una cada.

El estribillo del Rondo está formado por la célula generatriz:



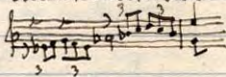
— después de una transición corta se establece el primer cuplé en el relativo, como un segundo tema en tres frases:



1ª de una gran belleza melódica — la 2ª de carácter harmónico:



— y la 3ª de carácter rítmico:



— Después del segundo estribillo a la tónica, — hay un cuplé con elemento nuevo en la b, que se expone alternativamente en las dos manos — El estribillo 3º enlaza sin transición al 2º tema que forma

el tercer cuplé, pero con las dos frases primeras — Al 4º estribillo sucede una interrupción en la b que da lugar a un episodio de contrastes, algo dramático y que sirve de coda.

El segundo periodo, de 1801 a 1815, muestra en Beethoven, cierta inquietud, y preocupación de hacer otra cosa que sus antecesores y de sobrepasarlos con geniales innovaciones — Se esfuerza en adaptar las formas tradicionales a su nuevo modo de pensar — Trata de suprimir la forma sonata (en las op. 26 y 27), pero comprende pronto que pierde entonces el equilibrio de las obras, y adapta esta forma al final (en las op. 31, 54 y 81.) abandonando

el Rondo — Poco después volvió a su pasión por la arquitectura musical, y proscribió todas las formas a beneficio del tipo Sonata, haciendo obras, en que casi todos los tiempos están hechos en esta forma —

— Sonata. op 24 n.º 2.º.

llamada del Claro de luna por el crítico Rellstab — Es probable que la dedicase Beethoven a sus desgraciados amores con Julieta Guicciardi — Fue compuesta en 1801.

Adagio sostenuto — Tema de Lied hacia la dominante — Este tema está construido sobre un arpeggio, que reaparecerá en el Presto en forma violenta — Parte central; desarrollo del tema y del diseño acompañante — Vuelta del tema con cadencia conclusiva por la sexta napolitana.

Allegretto — en re b, enarmónico de do # — llamado por Liszt "una flor entre dos abismos" — Un tema con su desarrollo y un trío en el mismo tono.

Presto Agitato — El primer tema en arpeggios hacia la dominante

Segundo tema en tres frases — melódica la primera; con expresión de dolor la segunda y conclusiva la tercera.

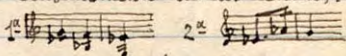
Desarrollo de los temas hacia la subdominante, modulando a la sexta napoletana.

Reexposición de los dos temas en el tono, con un desarrollo final por las dos primeras frases del segundo tema.

- Sonata. op. 81.

Fue compuesta en 1809 y dedicada a su íntimo amigo el Archiduque Rodolfo — Tiene tres partes tituladas respectivamente, la despedida,

„la ausencia“ y „la Vuelta“ — Esta sonata tiene una gran unidad temática, y está construida casi exclusivamente de dos células:



expuestas en los primeros compases de la introducción —

1º — Adagio ò introducción que es un resumen de toda la obra —

Allegro — 1º tema que es la primera célula desarrollada, con



el ritmo de la 2ª —

— la transición está formada por la primera célula, derecha e invertida

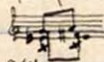


— El 2º tema que es una amplificación de la misma célula, está acompañado por apoyaturas bastante a trepidas para la época.

— Desarrollo del tema 1º, modulante

y con paradas del ritmo, que dan lugar a un diseño formado por dos notas largas con expresión de queja o de lamentación —

— La reexposición es normal y el último desarrollo empieza con el diseño de lamentación que alargado con una nota más, resulta la primera célula, que termina el trozo desarrollándose sobre si misma.

2º — El Andante, hecho sobre la segunda célula invertida:  tiene todo el carácter de una interrogación, a que contribuye su armonía  indecisa a causa del acor-

de de 4ª disminuida — Este mismo tema, con la misma armonía lo empleó Wagner en la Valquiria, y con la misma intención poética — La marcha tonal de

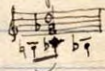
este trozo es curiosa y participa de la indecision del tema, justificando por completo su título de la Ausencia:

1^{er} tema - en do menor

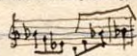
2^o tema - en sol mayor

1^{er} tema - en fa menor

2^o tema - en fa mayor

enlace a mi b mayor 

3^o - *Vivacissimamente* - Introducción en arpeggios.

1^{er} tema - con ritmo de la segunda célula 

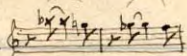
- transición rítmica.

- 2^o tema en si b con la segunda célula superpuesta sobre ella misma:



- en su segunda frase, encon-

tramos un recuerdo del diseño de

lamentacion: 

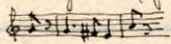
- Desarrollo modulante de los dos temas - Falsa entrada a la subdominante
- Reexposicion normal y conclusion por el primer tema.

- Sonata op. 90.

Compuesta en 1814 - Dedicada al Conde Moritz von Lichnowsky con motivo de su casamiento con una actriz de Viena a quien queria desde mucho tiempo antes - Tiene solo dos tiempos y he aqui lo que Beethoven decia de ellos, segun cuenta Schindler:

El primer tiempo podria llamarse "Combate entre la cabeza y el corazon" y el segundo "Dialogo con la amada"

- El primer tema tiene dos elementos antagonicos, fuerte y ritmico uno:

 fuerte y dulce el otro, como expresion femenina:

 y una con-

clucion expresiva como lazo de union entre los dos elementos antagonicos — Despues de una transicion por el primer elemento, aparece el 2º tema, corto, de una sola frase como contraste del primero.

El desarrollo es una maravilla — Su 1º periodo elimina poco à poco el primer elemento, desde la subdominante à la dominante de do — El 2º periodo, parte de do hacia fa y la, con el segundo elemento cada vez más agitado, eliminandolo tambien

El 3º periodo, sobre la dominante es un cruzamiento del primer elemento sobre el mismo, eliminando tambien sus ultimas notas.

La reexposicion es normal, y está seguida de una amplificacion del 2º tema, seguida à su vez, por el

largo de unión, el tercer elemento
expresivo: 

El Rondo, de forma normal, presen-
ta un desarrollo en su Cuclé Central
— Su estribillo, demasiado dulce, en-
gendra un poco de monotonía.

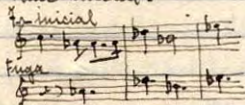
El tercer periodo, de 1815 a
1826, comprende las obras hechas
en los últimos diez años de su vida
libre de todo convencionalismo, segu-
ro de sí mismo y de su arte —
Estas obras que tocan ya los lími-
tes del Romanticismo, son verdade-
ras obras maestras de arquitectu-
ra musical — Sin embargo hemos
de confesar, que las ideas son un
poco más secas, de un expresivis-
mo menos humano, que las ante-
rioras, quizás por exceso de per-

feccion - El desarrollo es tambien mas complicado - La sonoridad es algo deficiente en sus ultimas sonatas, pero esto se explica teniendo en cuenta la enfermedad creciente de su sordera - En este periodo hace uso Beethoven de dos grandes medios: la Variacion amplificatriz y la Fuga como parte integrante de la construccion

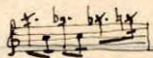
- Sonata. op. 110.

Sin dedicatoria y compuesta en 1820-1821 - Es indudablemente la mejor de este periodo, aunque no la mas larga - Emplea la Fuga como medio expresivo, casi dramático, pues sus partes ultimas, nos presentan al autor en plena crisis de sufrimientos - es la lucha contra el abatimiento y despues la vuelta a la vida y a la esperanza, en un

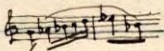
himno de alegría triunfal - Esta sonata es pues un drama moral puesto en música - Se comprende que no lleve dedicatoria, pues Beethoven no podía dedicarla más que a sí mismo, toda vez que expresaba una convulsión de su propia vida - Bajo el punto de vista temático, el motivo de la fuga no es más que una simplificación del primer tema inicial:



- Moderato Contabile - El primer tema tiene dos elementos - 1º el generador de la fuga y 2º una frase melódica parecida al tema de la sonata 58 de Haydn - Una transición en arpeggios conduce al 2º tema que empieza en tonalidad indecisa:



- afirmandose después la tonalidad de la dominante:



- terminando en una coda melódica - El desarrollo muy corto sobre el tema generador, pasa por los tonos de fa, re b y si b. - La Reexposición del tema está acompañada por los arpeggios de la transición en marcha hacia la subdominante y hacia mi b - La transición, también en mi, está seguida de una falsa entrada del segundo tema en esta tonalidad - Este tema se establece en seguida en el tono principal - Un pequeño desarrollo final por la transición y el tema generador, concluyen este trozo.

Allegro molto en forma de Scherzo con un solo tema que se desarrolla sobre si mismo y en trío

en el relativo, que solo tiene valor ritmico.

Adagio, Fuga y Allegro - Empieza con un interludio, verdadero recitativo sin palabras que eulaza al Arioso dolente - Sirve de prelude a la fuga y es una de las más admirables melodías de Beethoven, una verdadera expresión de dolor y al mismo tiempo un admirable modelo de melodía cuadrada, en cuatro frases diferentes - La Fuga es la verdadera maravilla de escritura y de expresión, representa según el autor, el esfuerzo de la voluntad contra el sufrimiento, quien vence en esta primera parte - El Arioso dolente vuelve otra vez, pero en sol menor, desolado, angustioso, con las frases entrecortadas, como los últimos

espasmos de una agonía moral - fin
embargo la voluntad triunfa y el acor-
de en sol mayor, como un formida-
ble crescendo parece un llamamiento
à la vida - La Fuga viene de nuevo
por movimiento contrario en sol - las
fuerzas vienen poco à poco - Poi à
poi di nuovo vibrante, escribe el
autor - se aproxima la tonalidad
principal de La b - el motivo de la
fuga se presenta derecho y tras
un crescendo en que el motivo dis-
minuido se superpone al mismo
aumentado, viene la última expo-
sición como un himno entusiasta,
ampliando la frase melòdica en
una Coda triunfal.

Los contemporáneos de Beethoven.

- Decadencia de la sonata.

A pesar de que algunos de ellos como Hummel; Kield; Ries; Kalkbrenner; y Moscheles, conocieron à Beethoven y estuvieron ligados más ó menos à su vida, no llegaron à producir más que imitaciones beethovenianas, sin ningún valor artístico — La sonata despues de haber llegado à su perfeccion en Beethoven, empieza à decaer y toma otro rumbo en los Románticos.

En cuanto à Cramer à pesar de sus 500 sonatas; Woelfle, llamado el niño de Beethoven por sus admiradores; y Dussek, no tienen

ningún Valor y según parece no lo-
nociéron jamás al Autor de la
Patética.

Solo Muzio Clementi. 1752 + 1832 —
merece interés por tener personali-
dad artística, de que carecían los
citados anteriormente — Tiene la
particularidad de haber influen-
ciado à Beethoven en las primeras
obras de este, y de haber sido
influenciado por él, al fin de su
Vida — Triunfó de Mozart en un
concurso de Clave celebrado en Viena
en 1781 delante del Emperador —
Escribió 110 Sonatas, algunas muy
buenas como la op 34 y la 50, so-
bre todo la que lleva por título
Didone abbandonata, Scena tragica
seguramente la mejor obra de pia-
no de la época, exceptuando Bee-
thoven.

Los Románticos

- Karl Maria Von Weber. 1786 + 1824.

Nació en Eutin, ducado de Oldenbourg.

- Se ocupó de litografía, abandonando este arte por la música, que estudió en Viena con el abate Vogler -
Ocupó diversos puestos, entre ellos director del teatro nacional de Praga y del de la Ópera Alemana en Dresde.

- Escribió doce Sonatas que Spitta califica de "Fantasías en forma de Sonatas" - En efecto, los románticos, se preocuparon muy poco de la forma, que llegó a ser rudimentaria en unos casos y confundiendo con la Fantasía en otros - En cambio la escritura de piano es perfecta y la so-

naridad es magnífica — Las exposiciones son siempre brillantes y a veces geniales, pero los desarrollos son penosos y sin plan fijo — La intención melódica de Kleber es genial, y sus ritmos casi siempre nuevos, no son jamás vulgares — El primer tiempo de sus sonatas presenta a veces un carácter dramático y trágico, y en cambio el final es alegre, como un simple pasatiempo en forma Rondo — En las piezas lentas, hace oír varias veces un mismo tema con armonías diferentes, modificando los acordes, que empiezan a tener un valor vertical — He aquí el plan de la 2ª sonata para piano.

1º — Allegro Moderato en la b.

1º tema en dos fragmentos
transición

2º tema en mi b en dos frases; la

primera sin gran caracter melódico
y la 2ª puramente pianística.

El desarrollo contiene un tercer tema pequeño en fa.

Reexposición parcial del primer fragmento del 1º tema y del segundo fragmento del 2º tema -

Conclusion por el primer fragmento del segundo tema.

2º Andante - en seis secciones terminadas todas por cadencias conclusivas (verdadero defecto de construcción). - 1º tema principal en do - 2º tema accesorio en marcha - 3º tema principal en do - 4º tema accesorio en do - 5º tema principal con armonías diferentes que cambian su tonalidad hacia mi b - 6º tema accesorio en do.

3º - Minuetto en lab - en forma de Scherzo y con gran aparato pianis-

tico, tiene un trío en re b, algo sonador y muy especial à su estilo.

1º - Rondó - de forma normal con cinco estribillos.

- Franz Peter Schubert. 1797 + 1828.

Hijo de un maestro de escuela de Lichtenthal, cerca de Viena - Genial é incomparable en sus canciones, fué muy desigual en sus sonatas - Shedlack dice, que Schubert fué el esclavo de sus ideas musicales, pero no supo jamás ser su señor - Al comienzo del año 1828, comprendiendo su falta de instrucción, resolvió estudiar seriamente la composición y para este objeto se dirigió al célebre teórico Simon Sechter, pero Schubert murió algunos meses después, sin haber podido utilizar los recursos del gran génio.

que indudablemente poseía.

Se conocen de Schubert 21 sonatas todas dignas de estudio por sus admirables ideas musicales y por su transparencia harmónica — Todas son de una gran pobreza de arquitectura — Solamente la op. 42 en la, es interesante bajo este sentido.

— Felix Mendelssohn-Bartholdy. 1809 + 1847.

Hijo de un banquero israelita, nació en Hamburgo — Dotado de admirables facultades de asimilación, aprendió cuanto en música se podía saber, pero la invención melódica le faltaba casi totalmente — Fue uno de los primeros en comprender a Juan Sebastian Bach y en propagar sus obras — Fue director de orquesta en Leipzig y fundó allí en colaboración con Schumann el célebre

Conservatorio — Aunque su melodía es puramente exterior, las obras de Mendelssohn tienen un especial atractivo, debido a la pureza de su escritura, que le hace parecer un Mozart sin genio — Ni el ritmo ni la armonía adelantan un paso en sus obras — Compuso diez sonatas siguiendo el modelo beethoveniano.

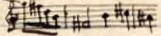
— Frederic Chopin. 1809 + 1849.

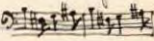
Nació en Zelazowska-Wola, cerca de Varsovia, de una familia francesa emigrada — Gusto reputación de gran virtuoso — Paso su corta vida en París en el cenáculo romántico, con Berlioz, Heine, Liszt y Balzac.

Con la obra de Chopin — Vemos aparecer el estilo pianístico, cuyos efectos son deplorables, bajo muchos puntos de vista — Los dos errores más graves son: 1º Las tonalidades están

escogidas por la comodidad de la digitación, y no por la lógica arquitectural de la obra - 2º Hay muchos pasajes escritos únicamente por la virtuosidad y no teniendo ningún papel útil en el equilibrio de la composición - Lucir la sonoridad del piano es la preocupación constante de Chopin - Fue un gran improvisador más que nada, y esto mismo lo alejaba de las obras de alguna importancia - Del tipo Scherzo, ha hecho presiosidades bajo diferentes ritmos y nombres - En todas sus obras figuran los grandes pasajes pianísticos, ante los cuales la música se inclina humildemente - Su escritura es rica en sonoridades - Sus ideas magnificas, y de gran riqueza melódica - Escribió cuatro sonatas,

de las cuales la op. 58 en si es la mejor — He aquí su analisis:

- 1º Allegro Maestoso — 1º Tema de una gran nobleza  — transición y 2º tema en re, que empieza bien y se pierde en italianismos inútiles — Desarrollo penoso y desconcertante por su marcha tonal fuera de toda lógica — Reexposición del 2º tema, muy habitual en Chopin y que realmente acusa novedad en la forma —
- 2º Scherzo en mi b (re#) normal, contrito en si — delicioso y admirable como escritura de piano.
- 3º Largo en si — forma lied normal, el 1º tema es algo italiano, pero el 2º es de gran atractivo y tiene toda la suavidad y gracia de que era capaz el autor
- 4º Finale en si — Magnífico, su rinde-

za y nerviosidad, le prestan gran atractivo — Empieza con un verdadero tema, en toda la extensión de la palabra, completo y como una especie de canto de guerra:  expuesto dos veces — Cuple en si mayor, simple pasaje de piano, pero sin perder la musicalidad — En el 2º estribillo el ritmo está contrariado, propio para aumentar la agitación del tema inicial — este está en mi — Cuple 2º en mi b con el mismo pasaje de piano — Estribillo 3º a la tónica con el diseño acompañante de 12 notas por compás, lo que da una intensidad formidable; He aquí el dinamismo comparado de los 3 cuplés.



Concluye con una llamada del tema en la mano izquierda con sonoridad de trompetas y un descenso cromático en la mano derecha.

- Roberto Schumann. 1810 + 1856.

Nació en Zwickau en Sajonia - Hizo estudios de derecho, dedicándose después a la música - Estudió la composición con Friedrich Wieck, padre de Clara que fue después su mujer - Músico confiado y sincero, fundó la revista, *Neue Zeitschrift für Musik*, que escribió el solo durante diez años - Hacia el fin de su vida, se le abate, ya amenazado en 1833 y en 1845, fue atacado de insuperable mal, muriendo en una casa de salud cerca de Bonn.

Bajo el punto de vista arquitectural la obra de Schumann es mediocre, pero bajo todos los demás puntos de vista es admirable - Es la figura más

grande del Romanticismo y como
intención melódica es quizás el pri-
mero de todos los compositores que han
existido — Como genio creador; como
elevación de ideas; y como escri-
tura de piano, llega à la perfección
— La gran cualidad de Schumann con-
siste en que tratando el piano como
instrumento virtuoso, no escribe ja-
más pasajes inútiles. El virtuosismo
forma parte de sus ideas musicales, o
de su desarrollo, y por grande que
sea su dificultad, siempre tiene inte-
rés musical — Emplea la armonía
como acordes verticales, y se complace
à veces en hacer grandes marchas
harmónicas prescindiendo de todo ele-
mento melódico — Escribió ocho so-
natas, de forma algo libres.

Su sonata para piano en Fol, op. 22
fue empezada en 1833 y terminada en

1838 — He aquí su plan.

Allegro — 1^{er} tema en sol menor

— 2^o tema — en una frase principal y otra complementaria —

— Desarrollo en transposiciones, con una falsa entrada del 1^{er} tema en el tono, verdadero error pues destruye el efecto de la verdadera, 25 compases más lejos.

— Reexposición del 1^o y del 2^o tema sin la frase complementaria.

Andantino — en do, en tres secciones.

Scherzo — en sol, seguido de un trío en mi b.

Presto — en sol, en forma de Rondo

— Los temas no son muy interesantes, sobre todo el primero, fuertemente rítmico.

Los modernos.

- Preliminares.

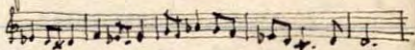
En la imposibilidad de analizar todos los compositores modernos, estudiaremos solo algunos de los mas importantes.

- Johannes Brahms. 1833 + 1897.

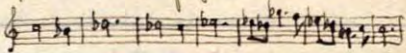
Nació en Hamburgo y debió a Schumann el principio de su fama — Desde 1862 se estableció en Viena, donde murió rodeado de honores y del respeto de todos.

Fue un músico de talento, de conciencia y de respeto por su arte — Sin embargo el arte no progresó nada con sus obras, a veces pesadas e indigestas — El poco contraste de tonalidades hace la audición de

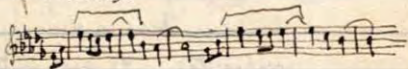
sus obras muy fastidiosas — La escritura de piano es deficiente y pobre de sonoridad — En forma idéntica a Beethoven pero sin sus atrevimientos geniales — Escribió diez sonatas — La 3ª sonata en fa para piano es interesante por la unidad de temas: En el primer tiempo, la segunda frase del primer tema



dá lugar a la primera frase del segundo que es una simplificación:



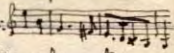
En el desarrollo hay una tercera frase en cierto modo una amplificación de las precedentes:



- Edvard Grieg. 1843+1907.

Nació en Bergen (Noruega) — Recibió de su madre las primeras nociones de música — Fue después a Leipzig, y más tarde a Copenhague donde estudió con Gade — su encuentro con Nordraak lo hizo cambiar de rumbo, dedicándose a estudiar los cantos populares del norte — Fundó una Sociedad de música en Cristiania, y después de varios viajes a Italia y Alemania, volvió en Bergen. — Grieg es indudablemente un caso excepcional — Tiene todas las cualidades negativas posibles — Su base tonal y su arquitectura disparatada no resisten al análisis — Los diferentes fragmentos de un tiempo, son casi siempre extraños unos a otros a pesar de hallarse juntos, y sin embargo su música tiene un gran atractivo que pudiéramos llamar morbozo —

- este atractivo proviene quizás de su melodía, monótona en su totalidad, pero de cierto color especial, personal y propio à Grieg — la armonía es interesantísima siempre, más que por su novedad, por la colocación de los acordes, tratados siempre verticalmente. La sonata en mi para piano, es una de sus obras más interesantes.

1º Allegro Moderato — Su primer tema que empiezo muy bien:  se pierde en múltiples elementos, pasando sin transición al 2º tema, corto diseño melódico en dos periodos, dando lugar à una cadencia deliciosa, y pasando sin terminar à mi mayor — El desarrollo se compone de varios fragmentos del 1º tema con dos reposos tonales iguales y repetidos, una en la b menor, tonalidad cogida al azar y otro en mi menor que por ser el

tono principal, destruye el efecto de la reexposición 34 compases más lejos.

— Un largo conducto en la dominante conduce a la entrada del 1^{er} tema en el tono — Uno de los elementos pasa de imprevisto a la subdominante sirviendo esta vez de transición al 2^o tema — Una coda por el 1^{er} tema, termina este trozo.

2^o Andante - en do - en tres secciones — 1^{er} tema en dos partes, la 2^a modulante — Sección central, muy corta que parece preparación a la reprise — El 1^{er} tema vuelve, seguido de un episodio dramático en do menor y sigue después una coda por un fragmento de la 2^a parte del 1^{er} tema — Es algo informe este trozo.

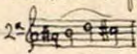
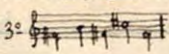
3^o — Menuetto — de forma normal — con la reprise simplificada — De valor harmónico y delicioso como sentimiento y como sonoridad — Está hecho en mi.

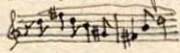
4º - Molto Allegro - en mi, cuyo tono em-
pieza à causar - Es el más claro de es-
tructura - Un periodo rítmico en mi -
otro fragmento en do pegado al primero
- Un desarrollo del primer ritmo en
el que todos los periodos están repetidos
y una reexposición en el tono, termi-
nando el 2º periodo, à modo de coral.

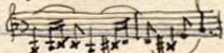
- Cesar Franck. 1822 + 1890

Nació en Lieja, de donde salió à los diez
años - Naturalizado francés, vivió en Paris
como organista de Notre Dame de Lorette y
después de Santa Clotilde - Estudió con
Reicha y Cherubini - Fue nombrado pro-
fesor de órgano del Conservatorio.

Su sonata en la para Violín es una
de las obras más admirables de la
escuela moderna - fue escrita en 1886
- Es además un verdadero modelo de
sonata cíclica - tiene, à más de los
temas de cada tiempo, tres células

melódicas generadoras = 1^a 
 2^a  3^a 

1^o Allegretto - en forma de Sonata sin desarrollo - 1^{er} tema formado por la 1^a célula:  hacia la dominante - 2^o tema modulante (en el piano) Verdadera expansión melódica.
 - Reexposición del 1^{er} tema con cadencia a la tónica y segundo tema en el tono, con una conclusión por la primera célula.

2^o Allegro - en re y en forma de Sonata - 1^{er} tema en re, vigoroso, y con un ornamento dinámico acompañante, en tres frases  - transición

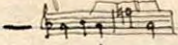
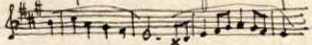
Corta por la 1^a célula - y 2^o tema, en tres frases dobles, de fa, a la - de fa#, a re y a la, concluyendo en fa -
 El desarrollo comienza por la 2^a célula

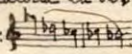
(Quasi lento) - seguido de la tercera frase del 2º tema, que forma la base del desarrollo, en marcha hacia la menor, do# mayor y do# menor, combinándose con la primera célula - sigue el desarrollo en marcha por el primer tema en do# y sol# y por el segundo tema en solb y mi b.

Reexposición del 1º tema, de la transición y del 2º en el tono -

Desarrollo final por el primer tema, en re, combinado con la primera célula y conclusión dinámica en re.

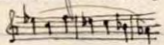
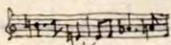
3º Recitativo-Fantasia - en tres secciones -
- Doble recitativo - 1º en la dominante de sol por la 1ª célula, seguida de una exposición de la 2ª en marcha.
2º repetición del 1º en la dominante de re - sigue una larga transición preparando la segunda sección - Esta en fa#, forma una verdadera melodía

completada por la 3ª célula amplificada
 —  — termine por una cadencia
 en do# — La 3ª sección la forman la 1ª cé-
 lula aumentada y la 3ª amplificada, con
 la Cadencia en fa#, seguida de una conclusión
 4º Allegretto poco mosso, en la — 1º es-
 tribillo — El tema, formando un canon per-
 pétuo a la octava, melodía admirable y
 al mismo tiempo de una gran simplici-
 dad: 
 — pequeño cuplé por la 3ª célula — 2º es-
 tribillo en do# (en canon) — pequeño cuplé de
 fa# a la dominante, por la 3ª célula —
 Estribillo en mi, siempre en canon — Gran
 cuplé central, desarrollo de la 1ª célula ha-
 cia si b, y del estribillo combinado con la
 2ª célula, de si b a mi b — y de la segun-
 da frase del estribillo en marcha hacia
 la gran Cadencia melódica de la Fantasia
 preparando la entrada del 4º estribillo
 Verdadera reexposición del 1º —

Ascendente — El 2º tema se expone dos veces, la primera preparatoria en do b y la 2ª definitiva en sol b:  no tiene más que una sola frase —

— El desarrollo es una marcha modulante del primer tema, creciendo en dinamismo, hasta la exaltación, con un reposo, formado por el 2º tema en si b y en mi b, en canon irregular, que prepara la reexposición — ésta es normal con una conclusión por el 2º tema, sirviéndose de la cadencia por la 6ª napolitana.

2º — Calme — Un peu lent.

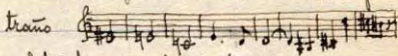
También en forma de Sonata — El 1º tema en la b  y el 2º en mi b  sirven de exposición — tanto uno como otro lle-

van una harmonia demasiado complicada que casi les perjudica — La sonoridad es más deficiente que en el tiempo anterior — El desarrollo tiene tres partes — 1ª del

1^{er} tema, de sol b à fa - 2^a, del segundo tema, de fa à si - 3^a del primer tema en sol - La reexposición en lab es normal.

3º - Vivement. en forma Scherzo.

La primera de valor rítmico, de gran efecto pianístico, en si menor - Se desarrolla sobre si misma - La preparación del trio en acordes, es muy poética - El trio en fuga procede del tema inicial de la sonata - El tema es algo extraño

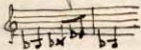


- Esta fuga completamente

irregular, termina con la misma preparación - La reprise del Scherzo es casi idéntica.

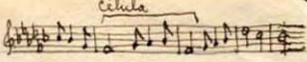
4º Finale en mi b - en forma sonata.

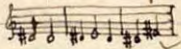
Introducción fantasía sobre un tema generador



muy importante

después - Exposición del primer tema en mi b, completo y magnífico en todos

^{célula}
sentidos 

- Transición muy larga modulante y 2º tema en tres frases - la primera en si, está inspirada en el Pange lingua 

- la segunda desarrollo de la primera y preparación de la tercera, en ritmo de marcha esta: 

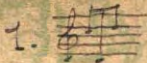
- El desarrollo comienza

por estos dos temas, siguiendo después un largo periodo, donde desarrolla la célula generadora, por semitonos ascendentes hasta llegar a la dominante del tono principal.

La reexposición es normal.

La conclusión se hace por el segundo tema que prepara la entrada definitiva de la célula generadora - Este final, más claro de armonías y de temas, es de un gran efecto pianístico.

27.



Composicion

6º Vol

V-Musica Sinfonica

6º - La Variacion

7º - La Orquesta

Plan de enseñanzade Composición

V

Música sinfónica

6º - La Variación

- Preliminares.

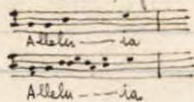
La Variación es una serie de exposiciones de un tema, ofreciendo cada vez un aspecto rítmico, melódico o armónico diferente, pero de tal modo, que puede ser siempre reconocido el tema.

— La Variación tiene por principio la ornamentación metódica, sin alte-

rar jamás la esencia del tema — Hay tres clases de ornamentos: 1º el ritmo-monódico, que añade grupos rítmicos accesorios a la melodía — 2º el polifónico, formado por contrapuntos simultáneos, que rodean al tema — y 3º la amplificación temática, que es más bien un comentario del tema — Cada uno de estos ornamentos puede dar lugar a un género de Variación distinta que pudiéramos llamar: Ornamental; Decorativa y Amplificativa.

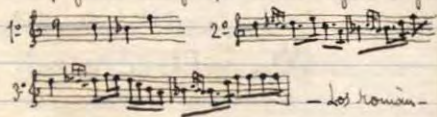
- Variación ornamental.

Desde la época medieval, en las primitivas melodías gregorianas, aparecen los ornamentos Variantes: El Alleluia de la Misa de la Aurora en la Natividad, ofrece un ejemplo:



— En la época polifónica subsiste

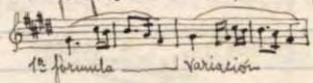
la Variación ornamental, en que cada parte melódica tiene sus ornamentos propios — Posteriormente, en los Lorales de Bach, en la primitiva Suite y en los temas de Andante vemos el ornamento en forma de adornos, apoyaturas, grupos y arpeggios — Por ejemplo en Adagio de Haydn



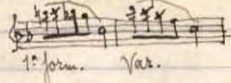
— Los románticos emplean mucho la Variación ornamental, a excepción de Schumann — Chopin la usa constantemente, pues su línea melódica se presta a ello. He aquí un ejemplo de su concierto en Fris.



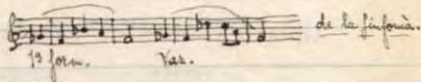
El ornamento sirve a veces para vestir la pobreza y vulgaridad, por lo que debe usarse con cierta prudencia — Weber usaba con frecuencia una forma especial de ornamento, que consiste en la adición de una nueva fórmula melódica a la repetición de un diseño temático; He aquí dos ejemplos = el 1º de Freischütz:



el 2º de la Sonata. op. 49 — movimiento inicial:

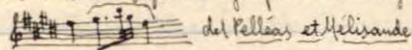


Este procedimiento se encuentra mucho en las obras de Cesar Franck:



Wagner emplea al ornamento en forma de *gruppetto* italiano, (del *Frisian é Gros*)

Esta clase de ornamento, sigue usándose, Como en el siguiente ejemplo de Debussy:



— Variación decorativa.

Antes que la Variación decorativa tomara su forma definitiva, pasó por diversas fases — La más antigua es sin duda la Canzona, que consistía en la exposición de un tema en ritmo binario, seguida de una Variación en ritmo ternario — El Pasacalle exponía su tema generalmente en el bajo y las Variaciones formaban verdaderos contrapuntos — El ejemplo más perfecto es el Pasacalle en do para órgano de J. S. Bach, con veinte Variaciones sin modular — En la Chacona el tema se expone en la parte superior, que recibe ornamentos en las Variaciones que siguen, formando una serie de Variaciones

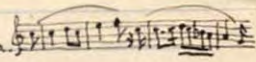
melódicas en las cuales se encuentra ya, el principio fundamental del Tema con Variaciones, tal como se estableció más tarde en el Siglo XVIII — Los dobles en ciertas danzas de la suite, consistían también en adornar la melodía en las repeticiones, como en este ejemplo de un baile de Dardanus de Rameau



— Al multiplicar los dobles, que se convirtieron en triples, o en cuádruples, llegaron los compositores del Siglo XVIII a escribir un número indeterminado de Variaciones, sobre un tema expuesto al comienzo, creando una verdadera forma musical nueva, que desde su aparición tuvo gran importancia — Esta forma de „Tema con Variaciones“ proce-

dia à la vez del género ornamental y del decorativo — Los modelos abundan, desde la Variaciones para Clave de Handel; la treinta Variaciones sobre un arie en sol de J.S. Bach; los Andantes de Mozart y de Beethoven, hasta llegar à un completo abuso en la época de los „falsos clásicos“ — La Variación consistiendo en una série de exposiciones, no cambia de tonalidad, ya que la modulación es propia del desarrollo — Precisamente por esto, son muy interesantes la Seis Variaciones en fa de Beethoven dedicadas à la princesa Odessalchi — Cada Variación difiere de las demás por su compás y por su tonalidad — Estas Variaciones descienden por tercercas hasta llegar à la dominante del tono. He aquí el tema, seguido del plan tonal y del enlacenamiento de estas

Variaciones. Tema.



Plan — Tema en 2/4 — en fa

1^a Var. " 2/4 — " re

2^a Var. " 6/8 — " sib

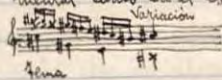
3^a " " C — " sol

4^a " " 3/4 — " mi b

5^a " " 2/4 — " do

6^a " " 6/8 — " fa

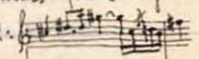
— Los estudios en forma de Variaciones, de Schumann es uno de los modelos más admirables como tipo de Variación, ya ornamental como en el estudio IX:



— Ya decorativa

Como en el estudio II

en el que una magnífica frase, se expone en la parte superior, mientras que el bajo hace oír el tema principal.



— La Variación deco-

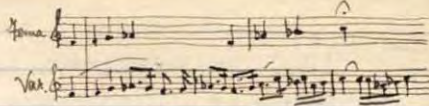
rativa no ha sobre-

vivido a la moda, de que ya hemos

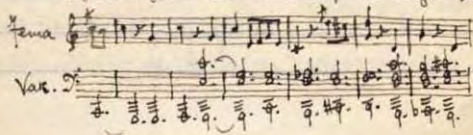
hablado, pero recogiendo todos sus elementos ornamentales y decorativos, se ha formado la Variación amplificatriz, que parece acumular además de la Variación misma, el desarrollo y la transformación cíclica —

— Variación amplificatriz

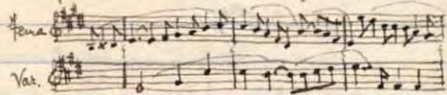
Supone por lo menos, dos estados sucesivos de la misma idea melódica — El Coro Variado es la primera manifestación de la amplificación temática — Los primeros Corales de Bach fueron influenciados por un organista de renombre llamado Georg. Böhme que vivía hacia 1702 en Lunenburg al mismo tiempo que Juan Sebastian — Aunque en estas Variaciones se encuentran los elementos ornamental y decorativos, hay periodos que contienen el germen de la amplificación — He aquí un ejemplo, tomado del Coro: Christ, der du bist:



Al fin de su vida, hizo Bach los nuevos corales magistralmente variados y amplificados, destinados a ser tocados durante el oficio de la Misa — Estas ampliificaciones fueron abandonadas después de Bach, hasta que Beethoven en el último periodo de su vida, renovó la tradición, dando a la gran Variación todo el valor musical que ningún compositor había dado, después de Bach — Las 33 Variaciones sobre un Vals de Diabelli, fueron escritas por Beethoven, como una distracción, en medio de su trabajo de la Misa en re y de la IX Sinfonía — Es un modelo de ampliificación — Todas estas Variaciones son dignas de estudio sobre todo la XX que comienza así:



El Adagio del Cuarteto XII, ofrece un magnífico ejemplo de ampliificación — En la 3ª Variación, el tema está despojado de todos sus ornamentos, formando una nueva frase melódica — Comienza así:

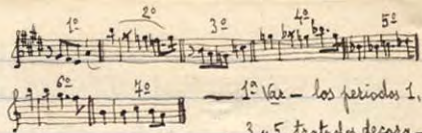


Realmente esta nueva forma podría llamarse de simplicificación — En el Andante del Cuarteto XIV, se encuentran también Variaciones de este género.

El n.º XI de los Estudios Sinfónicos de Schumann, presenta una nueva frase melódica, verdadera ampliificación del tema.

Cesar Franck, fue el continuador de Beethoven, en la Gran Variación, sobre todo en sus tres Corales para Órgano. He aquí el plan del 1.º —

Exposición del tema en siete periodos



1º Var. — los periodos 1, 3 y 5 tratados decorativamente y el 4º en conclusión — 2º Var. — un intermedio y los periodos 1 y 4 amplificados y hacia sol — 3º el 7º empieza à moverse en este tono y en tanto que los otros periodos pasan al segundo plan, en forma de ornamentos, sale poco à poco de la sombra, por los tonos de sol, si b, do #, fa #, hasta llegar al tono, donde se expone triunfalmente liberando todo el interés musical de este trozo.

Gitar de Vincent d'Indy — Es un modelo curioso de Variación en sentido inverso, haciendo nacer la melodía, poco à poco, como si saliera de la armonía especial espuesta en la 1ª Variación — El tema se despoja sucesivamente de todos los ornamentos, apareciendo al fin en estado simple, en un ruizono de toda la Orquesta.

7º

La Orquesta.

— Preliminares.

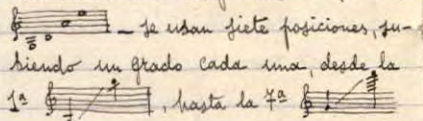
La orquesta se compone de tres clases de instrumentos: cuerda; viento y percusión — Los innumerables instrumentos antiguos han ido simplificandose poco à poco.

Los instrumentos de cuerda proceden de la familia de Violas — Generalmente tenían seis cuerdas las violas y eran los únicos instrumentos de cuerda de la Edad Media — La familia de Violas se dividía en dos grupos: Violas de braccio llamadas en frances = Dessus de Viols y Viola de taille, que perdieron su sexta cuerda, de donde procede tambien

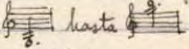
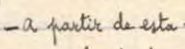
su nombre de Quinton — El otro grupo lo formaban la Viola de Gamba y el Contrabajo de Viola — En el siglo XVI cada instrumentista afinaba su Viola como quería — En Italia se adoptó el Violín hacia el siglo XVII, siguiendo poco después todas las naciones.

— El Violín.

Con cuatro cuerdas, afinadas en quintas:

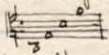


— las escalas diatónicas son mejores que las cromáticas, sobre todo las descendentes —

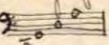
En el Violín son fuertes los sonidos desde  hasta  — a partir de esta nota son débiles y en un gran fuerte hay que reforzarlos con otros instrumentos — Las dobles cuerdas se emplean, sobre todo las sextas y también las terceras combinadas, sobre todo con cuerdas al aire —

Las 2^{as} son difíciles y las 5^{as} peligrosas por su falta de afinación — Los acordes de 3 y 4 cuerdas son siempre de efecto — Las arcaídas son importantes y deben marcarse siempre — El trémolo es bueno en la región fuerte y de gran efecto en la región débil, pero solo en los pasajes puros — En la orquesta moderna se subdividen los Violines en varias partes separadas — Los mejores harmónicos son los de cuarta y los de cuerdas al aire.

— La Viola.

Es un Violín más grande, afinado a la 5^a inferior  — Todo cuanto se ha dicho del violín, puede aplicarse a la Viola — Es peligroso emplearla más allá del  ^{b2}, pues las notas agudas son muy débiles — La 3^a cuerda da un timbre especial se puede emplear para ciertos efectos poéticos — Se subdivide menos que el Violín.

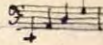
- El Violoncello.

De mayor tamaño y afinado à la 8^a grave de la Viola  - de gran extensión, llegando hasta el mi agudo: 

- La digitación difiere del Violín y de la Viola, siendo más fáciles las escalas cromáticas, que las diatónicas - Cuando sube mucho se escribe en clave de do en cuarta línea - Cuando pasa del si agudo  se cambia la digitación, poniendo el dedo pulgar sobre la cuerda à guisa de cejuela - Antiguamente se escribía en clave de Sol, tocándose una 8^a mas baja - En las grandes sonoridades, resulta fuerte la primera sexta  débil la octava que sigue  y vuelve fuerte hasta el agudo en que es débil como todos los instrumentos de cuerda - Las dobles cuerdas son más difíciles que en el Violín - Las 6^a y 4^a son buenas - Las 3^a y 4^a se usan con precaución -

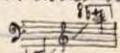
- El Contrabajo.

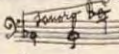
En el siglo XIX se suprimió su 4^a cuerda

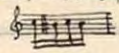
- Hoy se afina por cuartas  pero suena una octava más baja - En Alemania y Bélgica hay Contrabajos de 5 cuerdas, la última afinada en do para las obras antiguas cuya afinación era:  - El Contrabajo es de sonido débil, excepto la 1^a cuerda - Esto hace que no se ponga solo como bajo, porque es de mal efecto si no está reforzado por otros instrumentos - La doble cuerda no es útil en el Contrabajo - Los harmónicos son excelentes pero los instrumentistas no saben hacerlos - El trémolo debe durar poco tiempo - Su extensión puede ser muy bien la siguiente: 

- El Arpa.

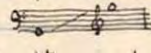
Los primeros modelos se encuentran en el Siglo XVII - Se afinaba en mi b, y tenía

cuatro octavas de extensión — Las notas cromáticas se hacían por medio de un pedal — Erard inventó el Arpa en do b con la extensión casi del piano — El arpa de Erard tiene siete pedales de doble movimiento; en el 1º sube un semitono, en el 2º un tono — Este sistema modifica la sonoridad en toda su extensión — Sobre el arpa no pueden escribirse dobles sostenidos, ni dobles bemoles — He aquí su extensión:  — tiene una región

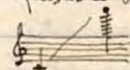
ppp muy sonora y los extremos débiles:  — Por esta razón no se debe emplear mucho en la orquesta pues su sonido se pierde entre los demás instrumentos — Generalmente el arpa solo sirve para acordes y arpeggios — La posición de los acordes se dirige siempre hacia el agudo, y sobre ésta deben estar separados los sonidos:  — El dedo

pequeño no se emplea en el arpa — Las escalas son difíciles de hacer y las notas repetidas malas, à menos que se hagan así:  — Uno de los grandes efectos del arpa, es el glizado, dejando correr la mano en toda su extensión, pudiendo hacer con los pedales, múltiples combinaciones de acordes: 

El arpa da excelentes harmónicos, pero los arpistas no emplean más que el harmónico 2, en una extensión de tres octavas:

 — En cuanto à el arpa cromática, no ha llegado todavía à su completo desarrollo.

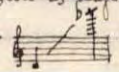
— La Flauta.

Es el instrumento más ágil de la orquesta — su extensión es de tres octavas:  — la flauta tiene tres clases de articulaciones: simple, doble y triple, lo que le permite una

gran velocidad en los pasajes rápidos, aunque son siempre hechos mecánicamente.

También pueden dar mucha velocidad a las notas repetidas, sobre todo en el registro medio en el que pueden producir verdaderos trémolos — La primera séptima es fuerte , el medio es débil y la última octava, fuerte —

— El Flautín.

Se escribe como la flauta, pero produce el sonido a la octava superior — Su extensión es algo menor que la de la flauta  — a excepción de la primera octava que es débil, todo el resto es fuerte y a veces agresivo en su extremo agudo —

— El Oboe.

Es el instrumento más antiguo de la orquesta — Su extensión normal, va desde el si grave al fa sobreagudo 

— La primera sexta es de sonido agrio:  — la parte media, expresiva y de gran color — y el extremo agudo algo chillón — No es un instrumento de agilidad a menos que se emplee en combinación con los otros — Es de tubo cónico y se toca por medio de una lengüeta —

— El Corno Inglés.

Procede del antiguo oboe de caja — Es un oboe en fa, es decir a la quinta grave — Deben, pues, escribirse los sonidos a la quinta aguda — El registro grave no es duro, como en el oboe y es un admirable instrumento cantante, pero siempre a solo, pues su timbre especial no se presta a unirse con los otros — Su registro agudo tiene poco valor.

— El Clarinete.

Es de tubo cilíndrico, y sería una flauta

si la emision de los sonidos fuere directa, pero hay una carta, que es precisamente la que da el timbre al instrumento — El primitivo clarinete era muy duro e imposible de tocar piano.

— Su empleo en la orquesta data del siglo XVIII — Su extension es enorme:



— Esta extension puede subdividirse en tres grupos =

La 1ª octava, con timbre muy característico y de efecto casi dramático — La parte media más débil pero dulce y agradable; y el extremo agudo, muy fuerte, con sonoridad de clarín.

Es un instrumento de gran agilidad, lo mismo en las escalas, que en los arpeggios

— Sin embargo no le contienen los muchos sostenidos o bemoles — Su parte media, de color neutro, sirve generalmente de fondo a la orquesta —

En la orquesta se usan los clarinetes en sib y en la — El 1º es el más brillante, y suena un tono más bajo, por lo cual, hay que escribir los sonidos un tono más alto — El clarinete en la, más noble y suave de sonoridad, suena tono y medio más bajo, hay que escribirlo pues, tono y medio más alto.

El pequeño clarinete en mi b, se usa muy poco en la orquesta.

— El clarinete bajo.

De menor extension que el clarinete soprano: — Tiene un timbre especial, que llama la atención enseguida — Es de uso moderno en la orquesta

— Casi siempre se emplea en su parte grave, que es su mejor registro:

— El agudo es débil e incómodo — llega al pianísimo como un

que otro instrumento grave — Se escribía antes en clave de sol, pero a partir de Wagner se escribe casi siempre en clave de fa — Hay clarinetes bajos en sib y en la, que suenan (escribiéndolos en clave de fa) un tono y medio más bajo, respectivamente.

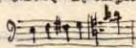
-El Fagot.

Fue inventado por un canónigo de Ferrara en 1525 — Tiene dos metros de tubo — Tiene tres octavas de extensión.



— Es muy desigual de sonoridad:

Fuerte la 1ª octava y más débil el resto con algunas notas malas:



— Es de una gran agilidad, lo mismo en arpeggios, que en grandes saltos —

Las notas largas no pueden durar mucho por la cantidad de aire que necesita.

-El Contrafagot.

Es el instrumento más grave de la se-

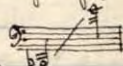
questa — Su extensión es menor que la del Fagot, y suena a la octava grave.



— Se construye en madera y en metal — Su sonoridad es muy inferior a la del Fagot — La 1ª octava es bastante buena, pero a medida que sube es peor — Necesita una gran cantidad de aire y no puede dar notas largas

-El Sarrusófon.

Reemplaza al Contrafagot en la orquesta algunas veces — Se tubo ancho y de lengüeta doble, su sonido es algo gangoso, y crepita como un tremolo, pero es mucho más intenso que el del Contrafagot — Su extensión es también mayor y suena a la octava grave.



— Se escribe en do, y su primera octava es de mejor sonoridad que el resto — A pesar de ser grave de sonidos es bastante ágil.

— El Saxofón.

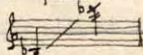
Tiene el tubo cónico y una lengüeta

— Su timbre es igual en toda su extensión, muy intenso, pero velado.

— Fue inventado por Sax en 1844.

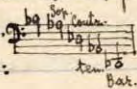
Es una verdadera familia de instrumentos, cuyos tipos más generalizados son: el soprano en sib; el contralto en mib; el tenor en sib; y el Barítono en mib.

— Todos tienen la misma extensión:

 — En el soprano y el contralto es mejor el registro

agudo y en el tenor y el barítono es mejor el registro grave. — Los tres primeros son bastante ágiles.

La altura de sonidos, es así:

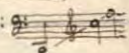


— La Trompa.

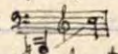
No se usa hoy más que la Trompa en fa — Buena à la 5ª inferior, y por lo tanto se escribe à la 5ª superior — La

trompa primitiva era de caza y se escribía en ra — A partir del Siglo XIX se estableció en la orquesta — En el Siglo XVIII había trompas en casi todos los tonos — La trompa adoptada está en fa, con cuatro metros de tubo — Esta gran extensión de tubo, le permite dar casi todos los armónicos naturales — El sistema de pistones, fue inventado por un inglés llamado Clagget en 1790; fue llevado à los instrumentos de metal en 1815 por un alemán, y adoptado al fin en 1865 — Los pistones consisten en sumar trozos de tubos al tubo principal — El 1º piston baja un tono; — El 2º, medio tono; el 3º, una tercera menor; El 2º y 3º, una tercera mayor; el 1º y 3º, una cuarta; y los tres pistones, una 5ª disminuida — El sistema de pistones, no afina más que

en la parte media del instrumento — La trompa de seis pistones que es la más afinada de todas, no se emplea todavía — La trompa no sirve para hacer agilidades — De las Cuatro que se usan en la orquesta la 1ª y 3ª son más agudas, que la 2ª y 4ª —

Las primeras llamadas ascendentes tienen la extensión siguiente:  subiendo hasta fa 

por excepción — A esta clase de trompas les falta una nota:  —

He aquí la extensión de la trompa descendente  — En la región grave se escribe la trompa en Clave de fa, à la Cuarta grave de su sonido real — Antiguamente la trompa era un instrumento à solo — Poco à poco ha ido bajando de extensión y convirtiéndose en instrumento de har-

monía, formando con los clarinetes, el fondo de la orquesta — La trompa cambia de sonoridad por medio de la zordina, y de los sonidos tapados, introduciendo la mano en el pabellón. Estos sonidos no se pueden hacer más abajo del sonido 3: 

— La Trompeta.

La primitiva trompeta estaba en re y después en fa — Más tarde aparece la trompeta de llaves, como el clarinete, y la trompeta de varas, adoptándose definitivamente la de pistones — La trompeta que se usa ahora tiene un metro, 16 centímetros, y está en do — su extensión  se aumenta con un tubo añadido que la hace bajar un tono — En la trompeta hay una buena octava  — El registro inferior es algo falso, y el superior

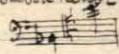
es difícil y débil — Como la flauta, tiene tres articulaciones, simple; doble y triple, que le permite facilidad en los pasajes rápidos — Se pueden usar los sonidos tapados y la sordina — En Alemania se construyen pequeñas trompetas en re, fáciles de tocar.

— El Cornetín.

Durante medio siglo ha sustituido a la trompeta — Hoy va cayendo en desuso — Su sonoridad es deficiente en todos sentidos — Hay Cornetines en sib y en la con extensión igual a la trompeta.

— El Trombon.

Hay trombones de pistones y trombones de varas — Estos últimos son los mejores por su timbre sonoro y lleno. — Parte del principio de alargar naturalmente el tubo, por la vara o tubo complementario — El trombon Contralto

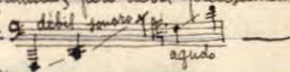
no se usa hoy — El trombon tenor es el más usado; parte del 
ó 1ª posición y sigue descendiendo por semitonos hasta la 4ª posición 
que es la más difícil a causa del alargamiento del brazo — Su extensión total es de 35 notas:  — En las

primeras posiciones pueden dar los sonidos fundamentales. — Tienen dos octavas buenas  — Los graves son poco sólidos — En los fuertes, hay que respirar a cada nota — Son instrumentos de mediana agilidad — El trombon bajo está una cuarta grave del tenor: 

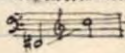
— De gran sonoridad, pero más difícil por su mayor longitud del tubo —

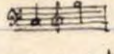
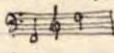
— La Tuba.

Pertenece a la familia de los Saxhorns que comprende siete instrumentos desde el pequeño Bugle en mi^b, hasta la Tuba

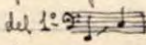
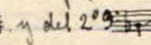
Contrabajo en sib — La tuba en do, es de sonoridad agradable, pero más dulce que los trombones, y por esto no se atiende como bajo de aquellos — Su extensión es bastante grande, pero débil precisamente en el grave:  — Se fabrican hoy con cinco pistones.

— Instrumentos Wagnerianos.

En la Orquesta de la Tetralogía, se encuentran cinco instrumentos, no empleados en ninguna otra parte — La Bass-trumpete, que sirve de base a las trompetas — Está construida sobre una trompeta en do, pero con el tubo más ancho para que pueda dar los armónicos 2 y 3 — Tiene todo el carácter de un trombon tenor cantante. He aquí su extensión  — La idea de Wagner al imaginar el Cuarteto de Tuben, fue sin duda

crear un timbre intermedio entre el de las trompas y el de trompetas y trombones — En realidad se acercan mucho a los Saxhorns baritonos, hasta en la forma, con el pabellón curvado hacia la derecha. Los Tenor-tuben en sib, tienen la misma extensión de las trompas en sib agudo:  — Los Bass-tuben en fa, tienen menos extensión que las trompas en fa: 

— Los Timbales.

De origen oriental — En la Edad Media, se empleaban con las trompetas, a caballo. — En el Siglo XVIII acompañaban en la orquesta a las trompetas — Hacia esta época se adaptaron los timbales con charles, uno grande y otro más pequeño — Extensión del 1º  y del 2º  — Las baquetas son de piel, y de esponja — El timbal cromático, de pedales, se usa muy poco aún.

- El Bombo.

Se toca con una maza de piel, ó con doble maza que sirve para el trémolo

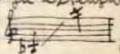
- Los Platillos.

Son de cobre - Se tocan uno contra otro y tambien con la maza del Bombo - Se pueden cortar las vibraciones, ó dejarlos vibrar; en ambos casos hay que marcar su valor en notas - El trémolo se produce en un platillo, con la baqueta, y es de una regularidad perfecta.

- El Fautam.

De origen oriental; procede de China - Conviene usarlo en acordes largos, sin cambio de armonías.

- Los Timbres.

Son laminitas de acero - Se tocan por medio de un teclado - Su extension es de dos octavas y tono: , pero su efecto es dos octavas mas altas -

Se pueden escribir los pasajes rápidos y toda clase de combinaciones.

- La Celesta.

Parecida al juego de timbres son diapasones en vez de laminitas - Es de sonido debil pero muy agradable - Extension de cuatro octavas - Juena à la 8ª aguda: 

- El Xilofón.

Hecho de pedregos de madera afinados - Se toca con baquetas - Muy poco usado -

- Las Campanas.

Se usan hoy los cilindros inventados por Breguet, que llegan hasta el grave -

- La Caja.

De piel, con dos caras - una de ellas suena por simpatía - con baquetas de madera - Es un instrumento puramente ritmico - Aflojándole las cuerdas, produce un ruido sordo - Puede tocarse tambien en el arco, en vez de la piel

- La Pandereta.

Con una sola piel y con sonajas — se escribe en ritmos y en tremolo.

- El Triángulo.

Es un timbre, de sonido indeterminado — y se presta à toda clase de combinaciones rítmicas.

- La Cuerda.

Las divisiones en la cuerda, dan resultado en los pianos — La harmonia no es más llena por las muchas divisiones — Las divisiones parciales en los Violines, ò en las Violas y Violoncellos, son buenas, pero no en pasajes largos — En los fuertes, toda división quita intensidad — La sordina dà un timbre misterioso de sonoridad velada, muy agradable — Sin embargo no se debe abusar de ella — El pizzicato en toda la cuerda, solo debe emplearse como ayuda rítmica de los demás ins-

trumentos — Los diseños en pizzicato de una sola parte, ò de dos, cuando los demás tocan con el arco, son de un gran efecto — Los Violines 2.^{os} à la 8.^a de los 1.^{os} es un error, porque en los pianos quita la expresión à los 1.^{os}, y en los fuertes quita intensidad — En cambio todos los Violines al unísono en los fuertes, dan una gran intensidad — Es siempre de buen efecto las Violas à la octava de los Violines, sobre todo en el agudo — Las Violas en el agudo, dobladas à la octava por los Violoncellos, producen una sonoridad penetrante y expresiva — El unísono de Violas y Violoncellos, no modifica el timbre, pero el sonido es más intenso — Hacer cantar à Violoncellos y contrabajos juntos es un completo error, aunque Beethoven lo haya hecho en la V.^a Sinfonía — En cambio es de efecto, como preparación de un tema; La 1.^a Sinfonía es un ejemplo de ello —

La unión de la cuerda à varias octavas es buena en diseños rítmicos, pero en los diseños melódicos hay que quitar los contrabajos que estorban por su pesantez y por sus sonidos demasiado graves — Los contrabajos al unísono de los Violoncellos tienen cierto carácter y en el agudo producen una sonoridad inquieta — El unísono de la cuerda (exceptuando los contrabajos) es siempre bueno — Los Violoncellos à la 8^a aguda de los Violines (estos en la 4^a cuerda) producen una sonoridad extraña, de gran efecto à veces.

— La Madera.

Hacer cantar al flautín solo, es un error completo — En cambio à la 8^a de otros instrumentos de madera, hace resaltar la melodía — La flauta puede cantar en toda su extensión pero debe estar casi sola ò à gran distancia de la armonía para que se destaque bien — Dos flau-

tas al unísono en el registro grave dan sonido de trompeta lejana — A la 8^a aguda del clarinete dà un sonido dulce que se combina bien con la cuerda — Combina bien tambien à dos 8^{as} con el clarinete y fagot — El oboe por su sonido extraño, sirve para cantar à solo, aunque causa à los pocos compases — Al unísono con el clarinete, produce un sonido agrio, pero de efecto à veces — En los pianos, no debe usarse como armonía, pues se destaca demasiado — El clarinete, canta bien à solo, y en su registro grave, dà un tinte dramático por su timbre especial — Se une bien al fagot al unísono y à la octava — Como fondo harmónico en su registro medio, es insustituible en la orquesta, uniéndose admirablemente à las trompas para este fin — El registro grave tambien es bueno como armonía, pero dà siempre

color dramático — El clarinete se une muy bien con la cuerda — El fagot puede cantar solo, pero sobre todo en los momentos patéticos, y grotescos (en la región grave). — Combina muy bien con las armonías de clarinetes y trompas — Se une bien a la cuerda en general y con los violoncellos en particular — Unido a los pizzicatos de violoncellos hace un gran efecto. — En los Andantes se usa poco la madera sola y hace falta el concurso de las trompas para darle color — En los pasajes rápidos, ya en notas repetidas, ya en escalas y arpeggios, los instrumentos de madera son inimitables, como agilidad y precisión y empleándolos en masa dan una sonoridad deliciosa, sobre todo uniéndola a la cuerda en pizzicato — La madera en varios octavas da una sonoridad pobre, pero el unísono tiene gran fuerza, en el grave y en la parte media

El Corno inglés y el clarinete bajo, sirven para cantar a solo, y como armonías complementarias.

— El metal.

La trompa era en tiempo un instrumento melódico, que cantaba casi siempre — hoy es más bien un elemento armónico insustituible en la orquesta — El cuarteto de trompas es la base armónica de la orquesta — Se une muy bien con la madera y con la cuerda; en cambio no se une con las Trompetas y Trombones de cuyos timbres difiere en absoluto — El registro agudo no es útil y peligroso — Son buenas las notas graves, tratadas como pedales — Una trompa no se presta a agilidad, pero tratadas en masa son bastante ágiles — Un canto rítmico en las 4 trompas al unísono, es uno de los efectos más bonitos de la orquesta — La trompeta no se pres-

ta para melodías largas, pero sirve muy bien para los diseños cortos y rítmicos — Sirve también para realizar un contrapunto interior, si éste no es largo — Las trompetas y trombones se unen muy bien y en un pianísimo dan un efecto delicioso, con sonoridad de órgano — Las trompetas deben escribirse en acordes unidos y los trombones en acordes separados — En los fuertes, produce también gran efecto — En un caso y en otro, pueden ir solos, llevando la melodía la 1ª trompeta y reforzando la tuba con los contrabajos — Es preciso siempre que la armonía esté completa — Cuando la melodía tiene valor rítmico y en los fuertes pueden cantar las trompetas al unísono, o los trombones al unísono, pero la reunión de trompetas y trombones a la octava, es de los efectos más feos y vulgares de la orquesta, y debe prohibirse.

— El Arpa en la orquesta.

No debe escribirse en los fuertes, pues su débil sonido se pierde — Son bonitos, los acordes a descubierto; los arpeggios combinados con la cuerda; y sobre todo los glisados en escalas y arpeggios, a veces a descubierto, como trazo de unión entre dos frases — Muy buenas también las octavas en la región grave.

— La Percusión.

Es un error creer que la percusión sirve para aumentar la fuerza — Este es un caso excepcional — Sirve de base rítmica, y sobre todo para marcar los acentos — Da también color pero no se debe abusar de ella — La caja y el timbal son puramente rítmicos y sus redobles sirven a veces de graduación de intensidad — El bombo también puede servir de elemento rítmico pero tanto en este sentido como en los acentos, da impresión de lejanía — No se

Debe unir à los platillos más que en ciertos casos y en acordes fuertes — Los platillos marcan el acento, como ningún otro instrumento de percusión, ya en fuerte, ya en piano — Dejándolos vibrar; con la ayuda del bombo, y en tremolo piano, es siempre de gran efecto, pero es preciso ser parco en su uso — En el tremolo llega del piano à una intensidad formidable — El tantan, tiene valor dramático y se debe usar lo menos posible — La celesta, es preciso que esté casi à descubierto para que se oiga — Tanto la celesta como los timbres, refuerzan la melodía ò hacen pasajes de adorno — La pandero y el triángulo, se usan casi siempre en los pianos — El triángulo dà buen efecto marcando los acentos rítmicos.

— Disposición general de la orquesta.

En la orquesta debe existir siempre un contraste de sombra y de luz — Debe existir también un constante equilibrio de timbres —

Un diseño expresivo debe siempre hacerse lo en un instrumento solo, pero de timbre opuesto à los que le rodean, ò si distancia si su timbre es débil — El oboe y la trampa sobre salen siempre — La penetración de timbre produce cierta coloración agradable — La disposición general es juntar las notas en la parte media, espaciándolas en el grave y en el agudo — La disposición espaciada en el grave dà sensación de reposo; y estrecha, sonoridad sombría — En el agudo la disposición espaciada es inquieta; y la estrecha es buena solo en la cuerda — Los acordes tenidos en la parte media por una misma familia son muy buenos — La armonía de instrumentos de viento, se completa muy mal con los de cuerda, y viceversa — Solo la viola y el fagot quedan combinar à veces — Un ritmo virto ò especial, atrae la atención, y es preciso colocar la melodía à distancia, para que no quede dominada por aquel

— Cada una de las tres familias (cuerda, madera y metal) debe formar en los fuertes, un todo completo, y sonar bien por ella misma — La reunión de madera y metal, sin cuerda, produce inquietud, y solo es buena para ciertos efectos — La madera y cuerda, excelente; y mejor aún añadiendo las trompas — el metal y cuerda, sin madera, no es malo, pero es inútil — Conviene a veces quitar los contrabajos, cuya pesantez molesta, pero no por mucho tiempo, pues la sonoridad es muy inquieta — A veces, es bonito hacer marchar solos a cada uno de los tres grupos, pero solo en cortos fragmentos, pues la monotonía de timbres, causa enseguida — Hace un gran efecto en los fuertes, hacer contar a la cuerda, madera y trompas, reservando a las trompetas y trombones la armonía — La sonoridad es muy limpia —

En la media fuerza y en los pianos, no deben nunca duplicarse los diferentes grupos — La instrumentación es un arte de equilibrio y de contrastes — La orquesta es un conjunto de colores, que no deben emplearse juntos más que en las grandes sonoridades — La duplicación trae consigo una sonoridad gris, continua y monótona, incapaz de todo efecto de luz y de sombra — La orquesta, debe ser un instrumento de policromía, ligero y flexible, pero nunca una masa plomiza y gris.

27



Composicion

7º - Vol.

V- Musica Sinfonica

8º - El Concierto

9º - La Sinfonia

10º - La musica de
cámara

Plan de enseñanzade Composición

V

Música sinfónica

8º — El Concierto

— Su Origen.

El Concierto es el antepasado de la Sinfonía — Nació en el siglo XVII en el momento de separación de la Ópera — Sucedió al Madrigal y a la Canción y se situó en la Iglesia — Por primera vez el solismo fue confiado a los instrumentos — Su inventor fue Ludovico Viadana 1564 + 1645 —

Viadana escribió varios conciertos con solos y coros acompañados por instrumentos — Cuando los instrumentos reemplazaron à las voces, uno de ellos hacia los solos y los demás acompañaban, formando el concierto de cámara — Aunque el concierto es contemporáneo de la suite, se diferencia de ésta en que los solistas del concierto hacían adornos sobre la música, y en la suite los adornos formaban parte de la música misma — Bononcini; Legrenzi; Corelli; y Tartini, fueron los primeros compositores de conciertos para instrumentos con bajo continuo, pero fue Vivaldi, celebre violinista, quien transformó el concierto — Después de varios viajes se estableció en Venecia y escribió 84 conciertos, unos para voces y otros para instrumentos con bajo de órgano — Una de sus series

de conciertos, la llamó Las cuatro estaciones — Juan Sebastian Bach, escribe el concierto en tres tiempos y aumenta el número de partes, hasta tres — A partir de Bach el concierto toma dos caminos diferentes — 1º Reducir el número de solistas à uno solo hasta llegar al concierto moderno — 2º Aumentar el número de instrumentos suprimiendo los solistas hasta llegar à la sinfonia — Carlos Felipe Manuel Bach, siguió el 1º camino escribiendo conciertos para un solista — Karl Stamitz, siguió el 2º camino haciendo sinfonías, entre ellas La caza

— Forma del concierto.

Se puede dividir en tres periodos — El más antiguo llega hasta Stamitz. La 1ª parte, es una exposición completa seguida de una reexposición en el tono — La 2ª parte es una serie de

episodios en todas las tonalidades vecinas, llegando a veces a una parada donde el solista toma la palabra. La 3ª parte, generalmente corta, es a veces como la primera, y otras veces un rondo. — En la mayor parte de los conciertos de esta época, las exposiciones las hacen los acompañantes y los episodios los solistas. — En los conciertos italianos hay a la mitad del 3º tiempo una frase aislada expresiva. — El tiempo Lento, casi siempre un Aria en dos partes, no termina a veces enlazándose con el final. — En suma la forma del Concierto es un poco fantástica.

El 2º periodo del Concierto, corresponde al periodo clásico, desde Beethoven, hasta Beethoven, con un solista y orquesta acompañante. — El 1º tiempo se transforma. — Hay una

doble exposición, por los acompañantes y el solista, que se llama primer solo. — Después una parte media con elementos nuevos, hechos por el solista, siguiendo una doble ~~re~~exposición como la primera, que termina en un pedal de dominante. — Este pedal da lugar a una cadencia libre del solista, terminando en una última exposición del tema.

— El tiempo Lento es siempre en forma de Lied y en cuanto al final es un Rondo, haciendo la orquesta el estribillo y el solista el cuplé. — Haydn escribió 51 conciertos, para diversos instrumentos, entre ellos el Contrabajo y la Lira. — Mozart, hizo 43 conciertos, también para diversos instrumentos. — En orquesta se componía de la cuerda, dos oboes, dos fagotes y dos trompas.

— Beethoven escribió siete conciertos —
1 para Violín — 1 para piano Violín y
Violoncello y 5 para piano — a la
Orquesta acompañante de Mozart, oboé,
flauta, clarinetes y timbales —

— El 3^{er} Concierto de piano fue estre-
nado por Liszt, bajo la dirección de
Beethoven — En el 5^o Concierto en mi b
hay una introducción hecha por el
solista, siguiendo después la doble
exposición.

— El 3^{er} periodo, comprende el con-
cierto moderno, cuya forma, dis-
posición y estructura confina con
la Sinfonía.

9^o

La Sinfonía

— Preliminares

Proceda del concierto, del que difie-
re por la cantidad de partes reci-
tantes — Como construcción, tiene la
misma forma de la Sonata.

[En el Siglo XVI, Sinfonía es un conjun-
to de Voces; en el XVII, Sinfonía es la
introducción de una obra; en el XVIII
se llamaba Sinfonía a la Orchestra ita-
liana — En definitiva la Sinfonía es
una obra de Orquesta, donde los ins-
trumentos juegan una parte igual —
Los primitivos autores son Grevy; Gos-
sec; Sammartini; Stamitz; Richter; y
Cannabich, pero el verdadero autor de

la Sinfonia es Haydn.

— Franz Joseph Haydn. 1732 + 1809.

Los autores de la época primitiva tenían diversos modos de instrumentar, ya por grupos separados, ya doblando un grupo a otro — Hay el estableció el diálogo instrumental y dividió los instrumentos según su propiedad y su timbre.

— Anadó el minué y constituyó la
sinfonía en cuatro tiempos tal como exis-
te hoy — Hizo 125 Sinfonías — Las pri-

meras son rudimentarias, casi, fantasías,
pero en su segunda época es muy fecunda
y a ella pertenecen las sinfonías Impe-
rial; La Caza; La Reina; La Gallina;
La Sorpresa; el Oso; y la Militar —

para cuerda, oboes y trompas - en la 2ª época añadió flauta y fagotes - y en la 3ª época los clarinetes y alguna vez trompetas y timbales.

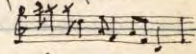
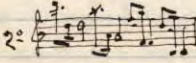
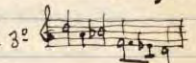
— Wolfgang A. Mozart. 1756 + 1791

Escribió 41 sinfonías, con la misma estructura que las de Haydn — Su orquesta es la misma también, y ~~■~~ además un modelo de instrumentación, por el equilibrio ~~cons-~~ tante, por la combinación de timbres por el énfase general sin ningún choque y por el enlace de los diferentes grupos de cuerda y madera.

- Las más conocidas son: las de Bol
~~mayor~~ - Mi menor y Do mayor
en Beethoven. 1740 + 1824.

-Luis Van Beethoven. 1770 + 1824.

Escribió nueve sinfonías - Las primeras con la misma estructura que Haydn, pero después amplifica la sinfonia dándole dimensiones colosales y

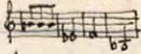
transformando su estructura, aunque de una manera más aparente que real. — En las 2 primeras, su orquesta se compone de la cuerda; 2 flautas; 2 oboes; 2 clarinetes; 2 fagotes; 2 trompas; 2 trompetas y timbales. — En la 3ª, escribe tres trompas. — En la 5ª, añade el flautín. — En la 6ª, los trombones y en la 9ª, la música turca. — Beethoven es el padre de la sinfonía moderna. — Como en sus sonatas, los temas tienen una significación lógica. — La unidad de temas en Beethoven está representada por el acorde. — Analicémos los temas de la 9ª sinfonía y se verá que todos forman acordes, menos el final, que tiene valores dramáticos. 1º  2º  3º 
— Se llaman bases tonales, a las tres o cuatro tonalidades que sirven de asiento

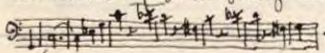
a una obra. — Estas son sólidas cuando las tonalidades forman un acorde. — Es pues, conveniente analizar la sinfonía bajo este punto de vista. — Beethoven que todo lo ampliaba, amplió también la instrumentación, basándose en el diálogo instrumental de Haydn, más que en el equilibrio de Mozart. — La Orquesta de Beethoven es genial, muy afortunada para la época, y con algunos errores, disculpables por su sordera, y por lo imperfecto de algunos instrumentos entonces.

— Quinta Sinfonía.

Se encuentran apuntes de ella, desde 1800. — La comenzó en 1806, terminándola en 1807. — Se estrenó en 1808, después de la sexta. — Todo el primer tiempo es rítmico — de forma normal y el desarrollo por eliminación y depurado. — Un simple diseño rítmico de cuatro notas  es la única base de este tiempo y este mismo rit-

no acompaña al segundo tema, dándole fuerza — La transición, hecha por las trompas al unísono, es un efecto delicioso de orquesta como contraste, y además un admirable modelo de modulación.

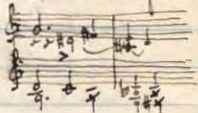
 — El desarrollo es un diálogo de madera y cuerda, digno de estudiarse por su transparencia — En la reexposición, la transición la hacen los fagotes al unísono, resultando un efecto de orquesta algo grotesco — El Andante forma un lied en 6 secciones de forma algo extraña: 1ª, el primero y segundo tema — 2ª, reexposición — 3ª triple exposición del primer tema. — 4ª Desarrollo y reprise en la b menor — 5ª Reexposición en Cánon — 6ª Desarrollo final en fantasía y conclusión — Este tiempo contiene dos errores de instrumentación 1º — Hacer cantar a Violoncellos y contrabajos, acompañándolos toda la orquesta, sin el menor equilibrio de sonoridad — 2º En

comenzar el segundo tema a las trompetas en agudo, lo que produce un efecto durísimo — El Scherzo es una verdadera obra maestra en todos sentidos — Lo forman un elemento melódico y otro rítmico, presentado por las trompas al unísono, de gran efecto — El trio en estilo fugado, es genial y parece hecho de un solo trazo — El diseño de Violoncellos y contrabajos está hecho con una seguridad de escritura admirable, siendo de un efecto dinámico sorprendente — En la 1ª edición la reprise del Scherzo era así:  — Después se ha modificado sin que haya una razón fundada — Sirve de enlace al final, un largo conducido a base del diseño melódico del Scherzo, que es magistral como música y como disposición de orquesta — Es una larga pedal y no interviene

más que la cuerda y los timbales —
El final en forma de sonata, es normal,
con un recuerdo del Scherzo en el desarrollo — El 1º tema melódico-rítmico es
de una grandezza digna de su autor.

— El 2º tema en tres frases, presenta en
la última una armonización típica para la
época clásica:

Estas armonías
a pesar de las



precauciones de escritura, es el primer
ensayo de acordes sin enlace — Las
bases tonales de esta sinfonia, son: do me-
nor - La b mayor - do mayor — Ya hemos
dicho que escribir los violines 2ºs a la
octava de los 1ºs es un procedimiento
clásico muy empleado por Beethoven,
pero si este procedimiento, pudo conve-
nir a los clásicos, no conviene en ma-
nera alguna a la música moderna.

— Novena Sinfonia.

Fue terminada en 1825 — El tema del
final se encuentra en la Fantasia para
piano y orquesta que data de 1808 —
Representa una labor de 16 años, de
los cuales 15 de composición y uno
de instrumentación — Los tres prime-
ros tiempos, son como preparación del
último — El 1º, es de ambiente y de
oscuridad — El 2º, es la luz — El 3º,
es la inspiración — En el comienzo
del 4º, busca en los elementos ante-
riores, hasta encontrar el gran tema
del Amor universal — A pesar de su
complicación aparente, está hecha como
una sinfonia de Haydn, y es sumamente
sencilla como construcción y
análisis — Las bases tonales son: re,
sib, y re.

1º tiempo — En forma de sonata —
empieza con una doble introducción

à la dominante y à la tónica, formada por un acorde sin 3^a, en la cuerda, añadiendo progresivamente los instrumentos de madera — Esta introducción sirve de elemento al 1^{er} tema que se expone dos veces, en re y en si b — El segundo tema está en si b con una inflexión à si mayor — El desarrollo tiene 5 partes — 1^a en sol, por la introducción — 2^a en do menor, también por la introducción — 3^a modulante hacia la menor — 4^a con el final del primer tema — 5^a con el 2^o tema en fa hacia la — La reexposición empieza en fa # hacia si b y el 2^o tema en re — termina con un desarrollo final con los anteriores elementos.

2^o tiempo — Scherzo en re — a ritmo de 4 y de 3 compases — Es de las primeras veces que se ha usado el timbal à descubierto — Es de forma normal

— Es de estilo fugado, de espíritu y ligereza bien beethovenianos, con pedo ritmo en toda la cuerda — El trio en re mayor de aire popular debe tocarse según d'Indy à doble martillamiento y no como generalmente se hace — En este trio los instrumentos juegan un papel individual, dejando à veces la madera y las trompas à descubierto —

3^{er} tiempo — Adagio molto — de enormes proporciones, que fatigan un poco — Tiene cinco partes, dos de ellas dobles — 1^a sección en si b y 2^o tema en re — El 1^{er} tema, algo festivo, en la cuerda con cadencias en la madera — En cuanto al 2^o tema, por los Violines y Violas al unísono, es una de las frases más bellas de Beethoven, siendo inexplicable el que lo abandone enseguida — La 2^a sección es repetición de la anterior,

el primer tema con ornamentos y el segun-
do en sol, por la madera en $g^{\#}3$ — la
3^a sección es un desarrollo del tema en mi
b, y la 4^a la reprise del tema, tam-
bien con ornamentos en los Violines —
La 5^a sección es un episodio en mi b, algo
duro por la sonoridad estridente del
metal — La 6^a es una falsa entrada y
repetición de la 5^a — La 4^a es una con-
clusión, por fragmentos del tema.

4^o tiempo — Asocia la voz humana a la
Orquesta con las palabras del Himno a la
Alegría, de Schiller — Al pesar de sus
dimensiones y de su aspecto complicado
es simplemente un "tema con Variaciones".

— Empieza con una larga introducción
en forma de recitado por los Violoncellos
y Contrabajos en la que aparecen frag-
mentados los temas del 1^o tiempo, del
Scherzo y del Andante — Esta introduc-
ción de forma nueva comienza con este

acorde:  imitado enton-
ces y es de gran efec-
to como instrumentación — Después de la
introducción se expone el tema cuatro veces
en el mismo tono — Este tema, es un ver-
dadero alarde, por su grandeza; por sus
dimensiones y por estar encerrado casi
todo él en un intervalo de quinta —
Empieza en los Violoncellos y Contrabajos y
va subiendo de altura en las cuatro ex-
posiciones — Después de esta Cuádruple ex-
posición vuelve otra vez la introducción
y el recitado hecho esta vez por el Bari-
tono — Sigue una triple exposición del te-
ma también en el tono — la 1^a vez por el
baritono y el coro — la 2^a vez por los solis-
tas y el coro y la 3^a vez por los mismos
pero con el tema adornado — La 1^a va-
riación es una marcha guerrera en si b,
casi toda para metal y madera, añadién-
do la Musica Turca que se componia

de bombo, platillos y triángulo — La 2ª Variación, es la batalla — Está formada por el tema en valores pequeños y con un gran dinamismo rítmico y siempre modulante — La 3ª Variación, es la re-exposición del tema, como canto triunfal por toda la orquesta y el coro — La 4ª Variación, empieza con los trombones y bajos, en estilo fugado, con un Contrabajo muelo — Sigue la flegaria, con una instrumentación nueva entonces, por la madera y las violas divididas — El tema cambia de ritmo y se amplifica — La 5ª Variación es la vuelta al tema en el tono, por el coro, con un adorno que rodea siempre a la melodía — La 6ª Variación es una conclusión cada vez más acelerado hasta el final.

Habiéndose negado la Sociedad de Amigos de la música, de Viena, a estrenar esta obra, Beethoven se dirigió a la corte de Prusia

pero arrojados sin duda, un grupo de ricos admiradores de Beethoven organizaron un concierto en Viena, estrenándose la 9ª sinfonía el 4 de mayo de 1824 en medio de un gran triunfo.

[De los Románticos hicieron sinfonías: Spohr; Lachner; Schubert; Mendelssohn y Schumann — Spohr y Lachner son de un interés mediocre, aunque de este último fuese premiada la Sinfonía Appassionata en 1835 por la Sociedad de Amigos de la música de Viena] — Las sinfonías de Mendelssohn presentan los mismos caracteres que sus sonatas [Todas son muy conocidas, sobre todo la Italiana, la Escocesa y la Reformación] — Impecables como forma, están maravillosamente instrumentadas, sobre todo como combinación de madera y cuerda — Schubert escribió también sinfonías, la

mejor de ellas la ^{triple} ~~no~~ ^{completa} ~~acompañada~~, por
sus admirables ideas y su transpa-
rencia orquestal — Las cuatro sinfonías
de Schumann son espléndidas como
música, aunque con los defectos de
construcción propios de él — Schumann
estableció el Scherzo ampliado, con
dos tríos: 1° — Scherzo completo —
2° — Primer trío elemento
muerto
3° — Reprise del Scherzo en
el tono.
4° — Segundo trío con otros
elementos
5° — Reprise del Scherzo en
el tono

La orquesta de Schumann es muy defi-
ciente — A partir de sus sinfonías
se establece por una serie de com-
positores la orquesta à base de
duplicaciones, sin ningún color, à fuer-

za de emplearlos todos continua-
mente.

Las sinfonías modernas difieren poco
de las de Beethoven como estructura;
Casi podría decirse que el plan es aún
más estrecho — El Poema sinfónico y la
música descriptiva han tomado el sitio
que le correspondía à la sinfonía —
Raff; Bruchner; Brahms y otros, han
escrito sinfonías en el modelo beetho-
veniano, con una orquesta gris, brumosa,
y asfixiante à fuerza de duplicaciones.
— En Rusia, Rubinstein; Glazounov;
y TschaiKowsky, también las han escri-
to, siguiendo el plan alemán, aunque
mejor orquestadas — Solo Borodine con-
serva una verdadera personalidad —
En Francia hay también varios sinfonistas
pero tres de ellos merecen estudiarse
detenidamente.

- Charles Camille Saint-Saëns. 1835.

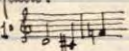
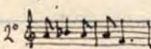
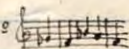
De familia normanda, nació en París —
Discípulo de Stamaty para el piano; de
Benoit para el órgano; y de Halévy, Ber-
ber y Gounod para la composición —

No llegó nunca a obtener el premio de Ro-
ma — Fue organista de la Iglesia de
Saint-Merry y después, de la Magdalena.

— Ha escrito tres sinfonías, pero la ter-
cera en do menor para piano, órgano y
orquesta, es verdaderamente magnífica

— Aunque de forma normal, mucho más
clásica que las de Beethoven, esta sin-
fonía merece estudiarse por su grandezza
y por su instrumentación, que pudiera
llamarse de un Mendelssohn moderno.]

pasantes; por la madera, que, ó dupli-
ca a la cuerda ó marcha sola con una
gran potencia de sonoridad; y por el
metal, casi siempre tratado como ele-
mento de relleno, y sobre todo por las
trompetas doblando en el agudo a los
violines — En cambio como música es
espléndida — He aquí su plan:

Hay tres temas generadores: 1º  2º  3º  — la intro-
ducción y

el primer tema están formados por el
1º tema generador y se repiten dos ve-
ces, una en re y otra en fa, que son
las bases tonales de 1º tiempo — El 2º
tema está en fa mayor, en tres frases, dos
melódicas y una central modulante —

[Es preciso notar que en esta sinfonía, es
donde más obsesionado encontramos a
Franck por el cromatismo; no solamente
tanto las armonías, sino también las ideas

- Cesar. Franck. 1822+1890.

La sinfonía de Franck, es algo deficiente como
orquesta, por la persistencia de la cuerda
y de los contrabajos que dan demasiada

melódicas se mueven dramáticamente —
La 1ª frase de este segundo tema, es be-
lísima ~~pero~~ lleva un bajo en imitacio-
nes que por su pesadez la ahoga casi.
La 3ª frase está formada por el 2º tema
generador — El desarrollo, bastante lar-
go, recorre casi todas las tonalidades
que tienen parentesco con fa — La in-
troducción vuelve en canon y la reexpo-
sición empieza en mi b menor (enharmoni-
co de re #)

Allegretto — Es un modelo de Andante y
Scherzo combinados — El Andante se
compone de una gran frase en tres par-
tes en si b, menor y mayor — El Scherzo
en sol menor es uno de los efectos orque-
strales más bonitos de la obra — El Scher-
zo tiene también tres partes; una central
modulante que sirve de trío y la vuelta
del tema, con el Andante combinado —
Una coda por fragmentos termina el tiempo

He aquí el plan gráfico



— Allegro non troppo — En forma de fo-
nata y en re mayor — Una gran tran-
sición (en si mayor y menor) que empie-
za con metal solo, se desarrolla llegando
al tema del Andante que sirve de 2ª
idea melódica — Un desarrollo en
marcha y reexposición en el tono
sin transición y con el 2º tema en re
menor — El último desarrollo es una
verdadera recapitulación de la obra, por
fragmentos de temas, terminando por una
brillante exposición del tema del final.

- Vincent d'Indy. 1851.

Nació en París - Discípulo de Franck desde 1842, fue timbalero de la Orquesta Colonne - Presidente de la Nacional, fundó con Guilmant y Bordes la Schola Cantorum en 1895 - Escribió su primera sinfonía en 1886, que es un modelo como aplicación del canto popular a una obra de grandes vuelos - Un canto popular montañés sirve de introducción y de coda al primer tiempo - Este tiempo de forma sonata tiene dos temas, el 1º el mismo popular, presentado rítmicamente en los bajos - El 2º tema es original - El 2º tiempo es un diálogo entre el piano y la orquesta - Es un lied en seis secciones - El 3º tiempo es sin duda uno de los mejores trozos sinfónicos modernos - Es un Rondo con 5 estribillos y cuatro Cuéplés - El estribillo está formado por un ritmo Visto, de

gran espíritu, tomado del tema popular, sobre el que se expone este mismo tema, también bajo el aspecto melódico-rítmico, con una gran fuerza de emoción - La 1ª vez hace el ritmo el piano, y el tema toda la madera al unísono - Es un gran efecto orquestal - En el 4º Cuéplé, vuelve el tema del Andante, presentado también rítmicamente por toda la cuerda al unísono; es también otro magnífico efecto de orquesta - Esta sinfonía es por todos sentidos digna de un detenido análisis.

Las sinfonías de Gustav Mahler, enormes construcciones, donde todos los estilos se amalgaman y se confunden, no tienen ni unidad de ideas, ni siquiera idea de estética - La 8ª necesita 2 orquestas, 3 coros y 8 solistas, es decir, mil ejecutantes.

La música de Cámara

- Orígenes.

La música de cámara procede del Madrigal acompañado, en el ~~Quinteto~~ [como hemos visto] los instrumentos fueron reemplazando poco a poco, a las voces, hasta el punto de hacer transcripciones para instrumentos de una misma familia, es decir para Cuerdas; laudes; oboes, y también para Cuerno y Trombones — Algunos compositores, como Viadana, empezaron a escribir madrigales directamente para instrumentos, dándole el nombre de Música de Cámara, porque se tocaba en pequeñas sa-

las y para diferenciarla del Concerto y de la Sonata — La primera forma de la música de Cámara fué el Trio — El Trio consistía en escribir a tres partes, de manera que cada una de ellas tuviera un interés y un valor propios — Se hicieron tríos para Órgano, en los que los dos teclados y el pedal constituían las tres partes — También se escribieron para Clave y Cuerda — Posteriormente se reunió en instrumentos de una misma familia: Violas con bajo de Viola, que se realizó más tarde en el Clave — Esta realización se hacía doblando el bajo de Viola y presentando la armonía completa —

- Compositores primitivos.

Corelli, hizo cuatro Cuadernos en forma de tríos para diversos instru-

mentos - El 1º, para órgano y bajo continuo - El 3º para Bajo-Laud y continuo y el 2º y 4º para Viola, clare y Continuo -

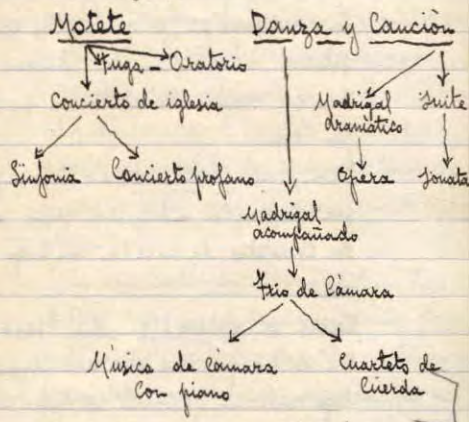
El Abate Apostino Steffani, diplomático y músico. 1655 + 1730 - Publicó un cuaderno de sonatas para dos Violines, Viola y bajo continuo.

Giovanni Clari. 1669 + 1745 - Hizo varios tríos hacia 1720

Alessandro Scarlatti. 1659 + 1725 - Publicó 18 Cuadernos de doce tríos cada uno.]

En el Siglo XVIII la parte de clare toma gran importancia, el bajo continuo cae en desuso, creándose un género nuevo cuyo principal actor era el clare y dando origen con ello, al trío, cuarteto y quinteto con piano - La reacción que dió lugar al nacimiento del cuarteto de cuerda, se produjo hacia

la mitad del Siglo XVIII - Esta reacción contra la música de clare, obligó a los instrumentos de cuerda a crearse una vida propia [- He aquí un gráfico de la marcha de los diferentes géneros de música:



A partir de esta reacción, la música de cámara adopta la forma y tonalidades de la Sonata, variando solamente su escritura, pues cada parte afecta

la forma de un verdadero personaje con importancia igual à los demás — Precisamente por esto el cuarteto de cuerda es lo más difícil de hacer del género sinfónico, y las cuatro partes deben guardar siempre un constante equilibrio. Los principales compositores de música de cámara desde su nueva constitución en forma son:

Juan Sammartini. 1730 + 1770 — precursor de Haydn — hizo un gran número de cuartetos de cuerda con bajo continuo.

Pierre Van Malder. (Bruselas) 1724 + 1768 — Fue de los primeros que abandonó el bajo continuo — Escribió 15 cuartetos de cuerda.

Franz Joseph Haydn. 1732 + 1809 — Hizo 68 trios para diferentes instrumentos y 44 cuartetos de cuerda.

François-Joseph Jossec. 1734 + 1829 — Escribió 20 cuartetos y varios trios de cuerda. Juan Albrechtsberger. 1736 + 1809 — Maestro de Beethoven — Hizo 42 cuartetos; 38 quintetos y 28 trios de cuerda.

Wolfgang-A. Mozart. 1756 + 1791 — Escribió música de cámara con piano — 4 quintetos de cuerda; 1 quinteto de cuerda y trompa; 1 quinteto para clarinete y cuerda; 26 cuartetos de cuerda; 1 cuarteto para oboe y cuerda; 2 cuartetos con piano; 4 trios con piano; y 1 trio para piano, clarinete y viola.

Luis Van Beethoven. 1770 + 1827 — dejó 8 trios con piano; 1 trio para piano, clarinete y violoncello; 4 cuartetos con piano; 1 quinteto para piano y madera; dos sextetos y un sexteto para instrumentos de madera — un septimino y un sexteto para cuerda y madera — 2 quintetos, 14 cuartetos y 5 trios de cuerda — 1 trio para oboes.

y como inglés; y 2 cuartetos para trombones.

George Onslow. 1784 + 1852 — Compositor mediocre, pero de gran fama en su época — Hizo 34 quintetos y 36 cuartetos de cuerda; y 10 tríos para piano y cuerda.

Friedrich Fesca. 1789 + 1826 — Hizo 20 cuartetos y varios tríos con piano de escaso valor.

Franz Peter Schubert. 1797 + 1828 — Escribió 8 cuartetos de cuerda — 1 Quinteto para cuerda con Contrabajo y piano (llamado de la Fucha) — 1 Quinteto de cuerda; y un octeto para cuerda, trompa, fagot y clarinete —

Felix Mendelssohn. 1809 + 1844 — Hizo 1 octeto, 2 quintetos y 4 cuartetos, de cuerda 1 sexteto, 4 cuartetos y 2 tríos con piano

Roberto Schumann. 1810 + 1856 — Escribió 3 tríos y un cuarteto con piano; 1 Quinteto con piano — 3 cuartetos de cuerda;

1 fantasía para piano, Violín y Violoncello; y cuartos para clarinete, viola y piano.

Joseph Joachim Raff. 1822 + 1882 — 8 cuartetos, 1 sexteto y 1 octeto de cuerda; 1 Quinteto, 2 cuartetos y 4 tríos con piano — Las obras de Raff tampoco tienen gran valor.

Johannes Brahms. 1833 + 1897 — Las obras de música de cámara, son sin duda las más perfectas de Brahms — Escribió un Quinteto con piano, quizás su mejor obra, 3 tríos con piano; 6 cuartetos y 2 sextetos de cuerda; 2 quintetos también de cuerda; 1 trío de piano, clarinete y Violoncello y 1 trío de piano, Violín y trompa

Friedrich Smetana (Checo). 1824 + 1884 — escribió 2 tríos y 2 cuartetos — Tiene solo valor nacional.

Dvořák (Anton). 1841 + 1905 — 5 cuartetos; 2 tríos para piano y cuerda y 1 trío para dos Violines y viola; 2 quintetos, uno con piano

1 cuarteto con piano y sexteto de cuerda.
Edward Grieg. 1843+1907 - Hizo dos cuartetos de cuerda, muy bonitos como sonaridad.

Giovanni Sgambati. 1843 — Escribió 2 Quintetos y 1 cuarteto de cuerda.

Alexandre Borodine. 1834+1887 — hizo 4 Cuartetos — de color nacional

Rimsky Korsakov. 1844+1909 — Escribió 2 cuartetos

Cesar Franck. 1822+1890 — Hizo cuatro trios con piano en su juventud y al fin de su vida el Quinteto con piano y el cuarteto de cuerda.

Edvard Lalo. 1823+1892 — Dejó 3 trios con piano y un cuarteto en dos versiones.

Saint-Saens. 1835 — Ha escrito un quinteto y un cuarteto con piano y dos trios tambien con piano.

Gabriel Faure. 1845 — Ha escrito dos cuar-

tetos en su juventud y ultimamente un Quinteto tambien con piano.

Vincent d'Indy. 1851 — Ha escrito un sexteto — 1 cuarteto con piano — 1 trio para piano, clarinete y violoncello y 1 cuarteto de cuerda.

Claude Debussy. 1862; y Maurice Ravel. 1845, han escrito tambien cuartetos de cuerda pero con una idea estetica diametralmente opuesta a la de los compositores anteriores.]

Como la forma del Cuarteto es igual a la de la Sinfonia, seria inutil hacer detenidos analisis, que llevarian a resultar repeticiones de los anteriores

[Sin embargo bajo el punto de vista de escritura es conveniente analizar algunos, verdaderamente importantes. — Estos serian: uno de Beethoven, y los de Franck y Debussy.

— En cuanto à la música de cámara, con piano, los instrumentos de cuerda o de madera, hacen de partes recitantes, llevando todo el fondo harmónico y rítmico; el piano casi siempre tratado como instrumento de concierto, es decir, con gran amplitud de sonoridad y à veces con grandes dificultades de ejecución — Los trios de Schumann y el Quinteto de Franck son magníficos modelos como escritura de piano — El Quinteto de Brahms muy interesante tambien, es más deficiente como escritura y sonoridad pianística.]

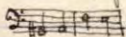
— El cuarteto de Beethoven.

Aunque de forma parecida à sus sonatas y sinfonías, à partir de la obra 59 hizo varias innovaciones en el cuarteto — La introducción sirve de base à toda la obra y tambien de

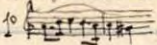
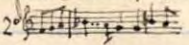
base ~~sonata~~ tonal — El primer tema ~~se~~ penetra ~~infiltrar~~ en el segundo, sobre todo desde el cuarteto 12 — Aumenta el número de tiempos à medida que los disminuye en la Sonata, formando verdaderos poemas musicales, cuyo asunto nos es desconocido — Sin embargo à pesar de esta tendencia dramática su forma es siempre sinfónica — Como escritura y sonoridad, es más deficiente en los últimos cuartetos, por la misma razón, de que hablamos en las sonatas, es decir, à causa de su enfermedad, y quizás tambien por su escritura fragmentada.

— El cuarteto 15. op. 132. — en la menor

Fue terminado en 1826 — Está basado en la siguiente célula melódica:



— Esta célula está presentada en una corta introducción — El 1º tiempo es una forma nueva — Con tres

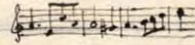
exposiciones completas de los dos temas.
 1º  2º  - Estas exposiciones están cortadas por desarrollos en los que entra la célula principal - La 1ª exp. = el primer tema en la y el 2º en fa - La 2ª exp. = el 1º tema en mi y el 2º en do - La 3ª exp. = los dos temas en la - La célula principal vuelve al 1º tema en esta última exposición.

Scherzo: de forma normal sobre una danza vienesa. - Tode él en la mayor sin modular, lo que produce cierta monotonía y además por la persistencia del mismo tema rítmico.

Adagio Molto: es un himno de acción de gracias por una curación - Forma de 5 secciones - La 1ª, 3ª y 5ª forman una serie, a modo de Variaciones - En la primera un tema gregoriano en modo lidio, se expone armonizado en Coral - En la 3ª y 5ª

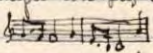
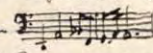
sección, el tema gregoriano se amplifica tomando ornamentos y contrapuntos decorativos - Entre estas secciones, hay otras dos: la 2ª y la 4ª, completamente semejantes y que sirven de intermedios, con un ritmo más ligero.

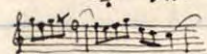
Una marcha de forma binaria, sirve de introducción al final.

El tema del final:  uno de los más expresivos de Beethoven se expone sobre un ritmo formado por la célula principal  - Este ritmo persiste durante todo este tiempo, que es un Rondo, terminado por una Coda en ritmo presto.

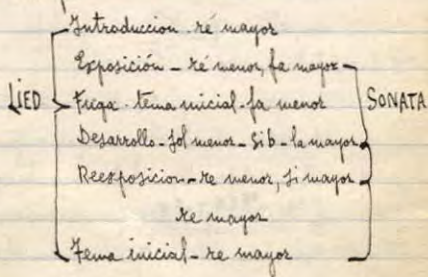
- El Cuarteto en re de Franck.

Los primeros apuntes de este Cuarteto datan de 1889 - La idea principal sufrió tres versiones diferentes - Esta idea, majestuosa,  parece un arco triunfal colocado a la entrada de la obra -

El 1^{er} tiempo es una maravilla como plan; son dos formas en un solo tiempo — la introducción expone un tema completo; sigue después el Allegro con sus dos temas y su transición: 1^o  — transición  — y el 2^o tema:

 — después de esta exposición, aparece la

parte central del tema de la introducción tratado en fuga — sigue el desarrollo y reexposición del Allegro, terminando el tiempo con la última sección del tema inicial — He aquí un gráfico del primer tiempo

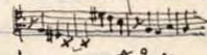


— Bajo el punto de vista expresivo, este tiempo ofrece un gran contraste, de calma y reposo en el lied, y de inquietud en el Allegro.

El Scherzo, recuerda algo a Mendelssohn — es delicioso como sonoridad y está hecho a base de interrupciones — su tonalidad es fa # menor.

El Larghetto en si mayor, es una gran frase que busco Frank durante mucho tiempo — Es sencilla de forma normal.

El comienzo del final recuerda a la IX sinfonia de Beethoven, en la presentación de los temas anteriores — Es una forma de fonsa — sus ideas principales son emanaciones de las del primer tiempo:

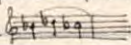
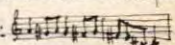
1^{er} tema  — 1^a frase del segundo tema:  — En la coda

une al ritmo del Scherzo, el tema inicial y la melodía del Larghetto.

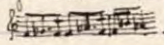
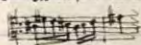
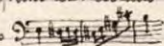
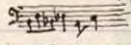
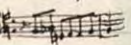
- El Cuarteto en sol menor de Debussy.

Del arte de Debussy, hablaremos más adelante - Es un completo cambio de técnica y una transformación radical de la armonía - En cuanto a arquitectura es completamente infantil - Para analizar sus obras hay que prescindir del contrapunto y analizarlas armónicamente - La base de su cuarteto es el siguiente tema:



[Este tema forma la primera idea melódica, adornada con todas las armonías diferentes de que su autor es capaz: acordes de novena, apoyaturas, acordes sin enlace, etc. - El 2º tema que aparece solo una vez:  está en la dominante de mi b y recuerda la cadencia andaluza - Sigue un desarrollo del 1º tema, en el que aparece un 3º diseño: ]

- En la reexposición solo aparecen el 1º tema y el 3º diseño, este último buscando la tonalidad de sol - [El cierre en la dominante

de do menor (Debussy arma la clave en sol mayor) con el trío en mi b - escrito en la cadencia andaluza está formado únicamente por el tema inicial en múltiples combinaciones - Es un alarde de sonoridad - El andante, es un admirable lied lleno de poesía y emoción - Tiene 3 secciones - La 1ª en re bemol  - La 2ª en do# menor con dos diseños, uno en recitado  y otro melódico  - En la 3ª sección vuelve el 1º tema - [El final es una fantasía sobre el tema inicial, con episodios intercalados - Después de una introducción lenta, presenta el tema de un modo atonal  - el episodio afirma la tonalidad  este episodio es largo y tiene 3 frases - Vuelve el tema en si, aumentado y después en sol - sigue un episodio como el anterior pero en fragmentos - Vuelve el tema en do - Otro episodio igual más fragmentado aún - y la vuelta al tono con los dos temas, el inicial y el del episodio juntos, seguidos de una coda - Es en definitiva casi un Rondo.]

27.



Composicion

8º vol.

V- Música Sinfónica

11º — La Fantasia.

12º — La Overture

13º — El poema Sinfónico

Plan de enseñanzade Composición

V

Música sinfónica

11° — La Fantasia

— Su historia.

En tiempos de Bach, la Fantasia era un término opuesto a la fuga — Mas tarde, toma un sentido más determinado y a veces incoherente — No tiene definición posible y se caracteriza por su completa libertad de forma y de tonalidad — Al fin del siglo XVIII se aplica a temas de

ópera, durante toda la primera mitad del siglo XIX — Liszt resucita de nuevo la Fantasia en sus Rapsodias, pero se fiende de nuevo — Hoy se hace, casi siempre basada en cantos populares — Es muy fácil de hacer, por la absoluta libertad de forma —

- Principales compositores

Las primeras fantasías que se conocen son de Carlos Felipe Manuel Bach, quien las intercalaba en sus libros de sonatas, para hacer pasar a editores y público las sonatas.

La Fantasia en do de Mozart es una de las mejores — Consta de 6 partes — 1.^a Introducción modulante y lenta — 2.^a Pequeño andante binario en re — 3.^a Visto en la y en fa — 4.^a Andantino fragmentado en si b — 5.^a Gran transición modulante — 6.^a Vuelve la introducción que

termina la obra en el tono.

La Fantasia de Beethoven, para piano, coro y orquesta es una de las más célebres a causa del tema que aparece en la novena sinfonía — Consta de cinco partes y marcha de do menor a do mayor. — Data de 1808.

La Fantasia de Schumann, de gran belleza como música, es una colección de Lieder, unos detrás de otros.

La Fantasia de Liszt, es un poco arbitraria como bases tonales: si b y si mayor — La fantasía ha caído en completo desuso, dejando su sitio a la música pintoresca, que procede del poema sinfónico — Al fin y al cabo el poema sinfónico es una variante de la fantasía.

12^a

La Orchestra

- Preliminares.

La Orchestra es una pieza sinfónica que sirve de pórtico a una obra de grandes dimensiones — Es el primer paso hacia la música dramática — A pesar de sus muchas variantes, siempre ha tenido un carácter típico — Por primera vez vemos entrar en una obra el elemento dramático, completamente independiente de la forma y de los elementos sinfónicos —

- Epoca Italiana.

Es la época primitiva, en que la orquesta era un simple preludio corto, bien a modo de tacata de algunos compases en Allegro y otros tantos en Lento, con

repeticiones — o bien transcripciones de madrigales —

- Epoca Francesa.

La Orchestra toma una forma especial

— Fue Lully el primero que la empleó —

Contaba de tres partes — Lento-Vivo-Lento —

— A. Scarlatti la adoptó de diferente

manera: Vivo-Lento-Vivo — Al final del

Siglo XVIII, los alemanes y los italianos

adoptan la forma francesa — Rameau

modificó la Orchestra, dividiéndola en

dos partes: Un Lento modulante con

repetición a la dominante y un

Presto — Como ejemplo, la Orchestra de

Dardanus — Esta forma la adoptan

Handel y Bach, empleando la Fuga

en el Presto, algunos compositores ale-

manes — Gluck, sigue la forma de

Rameau, pero haciendo volver el Lento

a la mitad del Allegro — La Orchestra

de Rameau se funde con el drama y

enlaza con el — La de Higien en Julis,
inicia un poco el sentimiento del drama.
— La sonata empieza a influir en la
Ortutura, sobre todo en Mehul y Mo-
zart.

- Epoca Alemana.

Beethoven creó la verdadera ortutura, es
decir, una síntesis del asunto del dra-
ma, una lucha entre dos temas, que-
dando siempre la forma sonata — En
la Ortutura de Egmunt, hay tres ele-
mentos expuestos en la introducción,
siguiendo el sentimiento del drama —

1º = La fuerza — 2º = El amor — 3º = La Revolución.

— La Ortutura beethoveniana, consta pues
de cinco partes — 1º Introducción lenta —
2º Allegro en forma de sonata — exposición y
desarrollo — 3º Episodio dramático, tomado
del drama — 4º Fin de la sonata —
5º Coda conclusiva en ritmo vivo.
— La primera Ortutura de Leonora, data

de 1804 y el episodio dramático está
en mib — La segunda, fue escrita en
1805 — El tema de Florestán aparece en
la intraducción y el de Leonora en el
Allegro — La tercera, de 1806 es pareci-
da a la anterior, pero más interesan-
te, y el episodio dramático, el mismo
de la segunda: La trompeta lejana.

- La Ortutura en el siglo XIX.

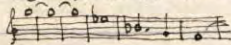
Se dividió en dos clases: La forma
beethoveniana y, y el Potpouri —
El Potpouri, es una fantasía sobre te-
mas de la ópera a la que precede; estos
temas están ligados tonalmente — Este
género de Ortuturas no ha llegado a
crear nunca obras de arte — Se en-
cuentran en las obras de Adam; Au-
ber; Hérold; Halevy; Meyerbeer y en
casi todas las óperas — La Ortutu-
ra de Giralda de Adam, puede
servir de ejemplo. Esta hecha a

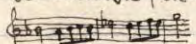
base de repeticiones y es execrable en todos sentidos — La de Zampa de Herold, siendo tan mala como la anterior, tiene mejores temas.

Weber sigue el modelo beethoveniano, variando solamente la colocación del episodio dramático, que aparece en algunas órchestras en plena exposición de la sonata.

La de Freischütz, merece estudiarse detenidamente — Es una recopilación del drama y una lucha de sentimientos — Como instrumentación, a más de la destreza con que Weber maneja la orquesta, tiene verdaderos aciertos, como el del tema de Samiel por los clarinetes en la región grave, con tímboles y contrabajos en pizzicatos — El plan beethoveniano está algo modificado y solo tiene cuatro partes en vez de cinco, pues refunde

en una sola la 4ª y 5ª partes — Empieza con una larga introducción lenta con un tema en calma por las trompas con cierto carácter campestre, al que sigue el diseño del tenebroso Samiel. Empieza la sonata bajo el imperio del mal y en la tonalidad de do menor. El 1º tema es el de Max influido por los espíritus infernales, y seguidamente el episodio dramático que corta la exposición — Está tomado de la imprecación de Max a la noche:



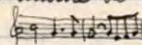
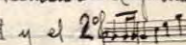
— pero sigue la sonata y el amor de Agata, sirve de reacción, en la tonalidad de mi b.  — En el desarrollo vuelve de nuevo el tema del mal, al que se agrega el de los espíritus infernales:  que sube en progresión ascendente, hasta que el recuerdo de Agata aparece en la

tonalidad luminosa de sol mayor, pero cortado por las apoyaturas sombrías de los trombones - Es un episodio atestado magistralmente - En la reexposición aparece de nuevo el tema del mal y el tono de do menor - Samuel aparece otra vez con su tema, pero es ya inútil su influencia, pues triunfa el amor de Agata, en la tonalidad brillante de do mayor.

- Las óratorias de Wagner.

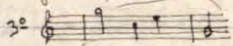
La de Tannhäuser, es más simple como plan que la de Freischütz - Consiste de dos partes lentas tomadas del tema de los peregrinos, 1ª y 5ª en mi mayor, y de una parte de sonata, en la que en vez de desarrollo, hay un episodio dramático en sol mayor:

2ª - primero en mi y después en si mayor - 3ª - Episodio en sol - 4ª Reexposición en el tono.

La óratoria de Los Maestros Cantores, es sin duda la mejor obra moderna de este género, penetrando además en el drama - Es una forma sonata à tres temas completos, verdadero alarde de técnica - El primer tema:  y el 2º:  están en do, y caracterizan à los Maestros Cantores - Están unidos por una transición, tomada del tema de Erla:

 - esta transición está en la dominante - Una segunda transición corta, une este tema al tercero en mi mayor, que es de Walther:  modulando poco à poco hasta mi b, donde empieza el episodio dramático, que consiste en tratar grotescamente el tema de los maestros, en la madera, cual un verdadero retrato de Beckmesser - Está cortado por el tema de amor casi amenazante - Como música y como

orquesta es admirable este episodio — Pero la verdadera maravilla de esta obra está en la reexposición, en que la dificultad de los tres temas está resuelta por Wagner de una manera magistral, haciéndolos marchar juntos.



— Es además una preciosa idea poética, la de poner el tema de Val-

ther sobre el de los Maestros Cantores, es decir, el arte nuevo, sobre la base del arte antiguo. Termina la obra con una cadencia final, procedimiento muy frecuente en Wagner.

La ópera ha caído por completo, sin que haya ninguna razón para ello. Como piezas sueltas, hay algunas óperas de autores modernos. De ellas las más interesantes son las de d'Indy, que forman una trilogía y que

fueron escritas para el Wallenstein de Schiller. De ellas, la mejor es la 1ª: "Le Camp de Wallenstein", de gran espíritu y de ritmo vivo, con un episodio grotesco en el desarrollo y que se titula así: "Sermón de un capuchino; fuga à tres fagotes". La ópera siendo una forma de arte que puede alcanzar la perfección como otra forma cualquiera, es la única que haya sido reemplazada por el preludio, mucho más modesto y de menores proporciones, y que no pueda por tanto alcanzar la importancia de la ópera.

El Poema Sinfónico

- Preliminares.

El poema sinfónico es de ^{gran} ~~una~~ importancia [trascendental] en la música moderna [donde ocupa por lo menos las tres cuartas partes de la literatura musical, habiendo tomado casi todo el sitio que correspondía a la Sonata y a la Sinfonía —] No es comprensible sin un razonamiento extra-musical, y necesita un plan literario — A pesar del elemento dramático, tiene por fuerza que adoptar una forma determinada y un plan total, pues la falta de palabras, hace que se le considere como pieza sinfónica — El poema

sinfónico [es muy antiguo] trata del Siglo XVI, en la época palestriniana donde se encuentran madrigales con plan literario — Estuvo muy en boga durante la época de la Suite, hasta que la Sonata lo desterró casi por completo — ~~Estuvo~~ abandonado durante el clasicismo [hasta que] Berlioz y Liszt lo hicieron aparecer de nuevo, completamente renovado — Tiene dos aspectos. 1° El poema sinfónico propiamente dicho, con asunto literario — 2° La impresión — Esta última es mucho más fácil, pues carece de plan determinado, y solo busca el sentimiento apropiado a un paisaje, o a una escena determinada — El poema sinfónico con asunto, es mucho más difícil, porque hay que unir dos planes, el musical y el literario, y es

preciso que esta unión sea lógica
— Estableciendo un paralelo entre el
poema sinfónico primitivo y el moder-
no vemos que hay una diferencia
capital y es que en el poema primi-
tivo el asunto es de segundo orden
y entra en las formas musicales
conocidas entonces, mientras que en
el poema moderno la forma musical
está supeditada al asunto — En cam-
bio en la música de piano, la im-
presión tiene gran parentesco en
las dos épocas y las piezas pinto-
rescas de Debussy, bien pudieran
ser la continuación de las piezas
que para Clave escribieron los
Conferm Scarlatti y los Rouveau.

— Época primitiva.

En la época primitiva el poema sin-
fónico era vocal. — Clemente Pannequin
de cuya vida hay muy pocos datos

se le llamó "el músico descriptivo"
por ser uno de los primeros que
empleó esta forma. — Casi todos los
madrigales de esta época, tienen
asunto de guerra o de caza —
Jedestaca, Pannequin ^{gral} hizo: "La batalla de Mari-
quan", "La toma de Boulogne", "La caza
de la liebre", "La caza del ciervo", y "El
Canto de los pájaros". — Casi todos ellos
escritos hacia 1550. — Alejandro
Striggio, contemporáneo de Pannequin
fue también partidario de la musi-
ca descriptiva y publicó hacia 1560:
"La caza" y la "Charla de mujeres en
la fuente". — Juan Secard, publicó
en 1589 su Zanni e Magnifico, repre-
sentando el tumulto de la plaza de
San Marco en Venecia — Giorgio
Croce, discípulo de Zarlini, dió un
sentido humorístico a la música des-
criptiva — Hizo en 1595 la "Medicina

musical, que contenia tres partes:
1ª - El ojo de la oca - 2ª - Canción de
niños - 3ª - Concurso del ruiseñor y el
cuco, juzgados por el loro.

"El dialogo de los fariseos" de Heinrich
Schütz, es tambien del mismo gé-
nero que las anteriores.]

La
- Época instrumental.

Coincide con la suite y sirve de pre-
texto para casi toda la literatura
de clare, siempre en forma binaria
o ~~de~~ Rondo primitivo.

[Buxtehude hizo en 1694, siete suites
representando los siete planetas.

Munday, escribió La lluvia y el buen
tiempo.

Pasquini, hizo la Voz de los animales
para 2 violines, violatta y viola - Todos
estos compositores escribieron en for-
ma de suite.]

Fue Kuhnau. 1660+1422, el verdadero

padre del poema sinfónico - En
sus sonatas bíblicas, el elemento lite-
rario tiene verdadera importancia
y la forma se modifica según el
carácter del asunto. Entre ellas me-
recen verse, David y Goliath, - "La lo-
cura de Saul" - y "La tumba de
Jacob".]

[Couperin. 1668+1433 - Cultivó el géne-
ro pintoresco, pero en la forma de
suite - Entre ellas merecen citarse
"Les folies françaises" y "Les Menestran-
dises".]

Juan Sebastian Bach, aunque su tem-
peramento se prestaba poco para la
descripción, hizo un "Capricho sobre
la partida de su hermano".

- A partir de aquí, la música des-
criptiva se pierde, durante el periodo
clásico y solo al azar se encuentran
algunos ejemplos de poemas, como

"La batalla de Rosbach", de Juan Cristóbal Bach. 1495+1492, el hijo menor de Juan Sebastian; "El Combate Naval para piano, de Dussek. 1461+1812; y "La Victoria de Wellington sobre los franceses", de Beethoven.

- El Poema Sinfónico moderno.

Al aparecer de nuevo el poema sinfónico en la época romántica, venía completamente cambiado — La forma musical estaba supeditada al plan literario, quedando este en primera línea — Esto dio lugar a que el plan musical fuera muy simple, o a que no hubiera ningún plan musical.

- Hector Berlioz. 1803+1869.

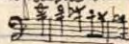
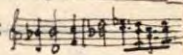
[Nació en la Côte-Saint-André (Yvère) — Empezó la medicina, pasando pronto de la Universidad al Conservatorio — Su padre le retiró entonces la pensión y tuvo que ganarse la vida como corista del teatro

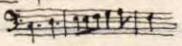
Ginmasio — Estudió en la Clase de Lesueur — Tuvo gran reputación como escritor, defendiendo en sus críticas el nuevo estilo de música descriptiva — Viajó después por Alemania, Austria y Rusia siendo discutido en todas partes.

— No pudo llegar a ser profesor del Conservatorio de París, obteniendo solo la plaza de bibliotecario.]

Berlioz fue sin duda, el primer compositor de poemas sinfónicos modernos — La novedad del género, y sobre todo la instrumentación colorista de sus obras, lo hacen parecer genial, a pesar de su insuficiente educación musical.

— Romeo y Julieta (1839) — Sinfonía coral (es sin duda, una de las obras más híbridas de Berlioz) — Harold en Italia de 1834 y la Sinfonía Fantástica, son sus tres poemas más importantes [Este último merece analizarse.]

4º tiempo — Marcha al suplicio — como forma es una fantasía compuesta de dos temas, uno en sol menor  y otro en si b mayor:  que dialogan fantásticamente y que conservan casi siempre su tonalidad propia — Como senti-
miento es magnífica, y da realmente la sensación de una visión macabra — Como orquesta es admirable — Emplea 4 timbales con baquetas de esponja, usándolos en acordes — Divide los contrabajos en 4 partes — Hace cantar a Violoncellos y contrabajos en el agudo, acompañados con el fagot en la región sobreaguda, lo que da una impresión entre grotesca y límbica — El segundo tema confiado al metal y verdadera sin cuerda, tiene una gran fuerza de sonoridad.

5º tiempo — Rondas del Sábado — También fantasía, en 4 partes. — 1ª introducción modulante, de ambiente, casi toda ella en adornos sobre la 4ª disminuida — 2ª el tema de la mujer amada en mi b, pero trivial y grotesco, de gran efecto dramático — 3ª el Dies ire en do menor en los bajos acompañado por el mismo — 4ª Ronda del Sábado, con un nuevo tema en do mayor:  que se presenta en estilo fugado y que se desarrolla sobre si mismo, combinandose después con el Dies ire — Es un trozo de gran dinamismo y de mucho efecto. — La mujer amada no era otra que la actriz Enriqueta Smithson, que casó con Berlioz al fin, aunque ya vieja — La Sinfonía Fantástica, tiene indudablemente grandes bellezas y cierta grandeza de

concepcion, que le prestan gran atractivo.

- Franz Liszt. 1811 + 1886.

[Nació en Raiding (Hungría) — Discípulo de Czerny en piano y de Salieri en harmonía durante su estancia en Viena, llegó a París en 1823, rechazando su admisión a Cherubini (que no podía sufrir a los virtuosos prodigios) al querer entrar en el Conservatorio — Siguió a esto una larga serie de conciertos en Francia y en Inglaterra — A la muerte de su padre, se dedicó a la enseñanza, y empezó a darse a conocer como compositor — Paganini y Chopin, pero sobre todo Berlioz, ejercieron gran influencia sobre su personalidad artística — De sus amores con la Condesa d'Agoult (Daniel Stern), tuvo tres hijos, entre ellos Cosima Wagner — En 1839, volvió otra vez a su vida errante de virtuoso durante diez años, triunfando siempre, hasta

1849 que aceptó el puesto de director de Orquesta de la Corte en Weimar, puesto que conservó durante 12 años — En Weimar escribió sus poemas sinfónicos, trasladándose después a Roma, donde recibió las órdenes sagradas, terminando su vida como eclesiástico y dedicándose entonces a la música religiosa.]

Liszt es mucho más exagerado que Berlioz, pero con más erudición y cultura, y ferviente partidario de la música pintoresca [Cuando Fetis expuso sus ideas sobre la tonalidad en 1832, según las cuales todo acorde por extraño que sea está dentro de una misma tonalidad, Liszt se amparó de estas ideas, exagerándolas y aplicándolas en sus obras, dando por resultado, un estado constante de modulación que produce inquietud y en el que falta siempre una base tonal que dé sensación de repo-

so — Tiene momentos geniales, que anuncian directamente la futura música de Wagner — La orquesta, rica en color, es menos precisa que la de Berlioz — Hizo dos sinfonías pintarescas: Dante y Fausto, de enormes proporciones que contienen poco, al estilo fragmentado y atonal de Liszt — Escribió 13 Poemas sinfónicos — 1º La Montaña — 2º Fausto — 3º Los preludios — 4º Orfeo — 5º Prometeo — 6º Mazeppa — 7º Ruido de fiesta — 8º La Herida funebre — 9º Hungría — 10º Hamlet — 11º La batalla de Hunn — 12º El ideal — 13º De la cuna a la tumba — En todos ellos hay grandes bellezas y en todos ellos hay monotonía, debida al estado constante de rapsodia, a que lleva la modulación continua — He aquí el plan del poema Fausto — Lento — por fragmentos escamóticos. Alegro y Lento — exposición de dos

temas, por medio de 4ºs disminuidas.

Adagio — en forma lied — Con un tema que proviene del Alegro.

Desarrollo de los elementos anteriores seguido de un recitado.

Minué — sobre una modificación rítmica del tema del Alegro.

Alegro — Como reexposición de los temas 1º y 2º, siempre con 4ºs disminuidas.

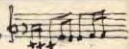
Reaparición final de los temas principales.

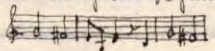
Los símbolos de peregrinación para piano, pertenecen al género de impresiones — Emplea en ellos la armonía religiosa — El piano está tratado como instrumento descriptivo, con una variedad de matices y de colores, que solo podía emplear quien como Liszt, había llegado al pleno dominio de él.

- Camille Saint-Saëns: 1835

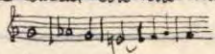
Hizo cuatro poemas sinfónicos - 1º Le Rouet d'Omphale - 2º Phæton - 3º Danse Macabre - 4º La Jeunesse d'Hercule - Todos ellos proceden de Berlioz, pero infinitamente mejor hechos - Sin embargo les falta el destello genial y la emoción de Berlioz. Es una música algo fría, admirablemente hecha, pero que nos aparece hoy, seca y sin emoción. He aquí el plan de Phæton:

- Introducción muy corta.

- Exposición del tema primero  en dó y del segundo:

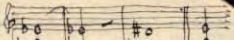
 en sol -

- Doble exposición de los dos temas.

- Parte central con un nuevo tema en mi b 

- Conducto hacia la reexposición, por el segundo

- La reexposición llega con una modula-

ción preciosa: 

- La reexposición

está deprimida,

cosa frecuente en la música moderna y de gran efecto a veces - Los dos temas se presentan modulantes y el 2º en canon. Con aumentos de dinamismo, formando la catástrofe.

Cada lenta, por el 3º tema, como una queja.]

- La escuela de Cesar Franck.

No procede de Berlioz - Mais bien tiene su origen en los primitivos poemas, y como en estos, el plan literario es de segundo orden - Su fin, es hacer una pieza sinfónica de forma determinada, de tal manera que pueda explicarse por sí sola, sin necesidad del plan literario - Cesar Franck hizo tres poemas: Le Chasseur maudit; Psyché; y Les Solides - Este último, es el más interesante, por la

belleza de sus ideas melódicas, casi todas cromáticas — Representa los diferentes vientos, suaves y fuertes — Es una forma de sonata à tres temas, y en la reexposición empezando por el 2º tema, viene después el 1º y el 3º.

Henri Duparc. 1848 — escribió el poema titulado Le Nord.

Gustave Chausson. 1855+1899 — hizo el poema Virgiane.

Vincent d'Indy — Tiene tres poemas para Orquesta — Saugefleuries; La Forêt enchantée; y Souvenirs — Para piano: El poema de Montañas y los Cuadros de Viaje, pequeñas piezas pintorescas.]

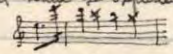
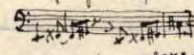
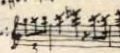
— Richard Strauss. 1864.

Nació en Munich, siendo su padre músico de la cámara real — Fue discípulo del maestro de capilla de la corte, W. Meyer — Ha desempeñado el puesto de director de

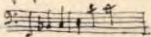
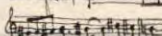
orquesta en Meiningen (1885) — en Munich (1886) — en Weimar (1889) — sucediendo a Weingartner en Berlin (1898) en la dirección de la Ópera.]

El poema sinfónico de Strauss, procede directamente de Berlioz, pero completamente modificado — En efecto, Strauss es un perfecto modelo de eclecticismo, y reúne en sí todos los estilos — Con un gran conocimiento de la orquesta y una técnica formidable, empezó haciendo perfectos poemas como forma y ha ido evolucionando hacia la rapsodia, pero de un modo genial — La característica de Strauss es el continuo dinamismo, tan hábilmente hecho, que parece que sus obras están dotadas de vida — La escritura es casi siempre horizontal, pero a veces emplea agregaciones harmónicas bien en acordes consonantes, bien en acordes agresivos — Suelen encontrarse en sus

obras temas vulgares, de un italianismo à la Puccini, combinados con armonias sutiles - La instrumentacion, à duplicaciones, pero tratada genialmente y con un color maravilloso - Ha escrito 3 poemas - 1º En Italia - 2º Macbeth - 3º Don Juan - Se puede decir que estos tres primeros no son más que ensayos - Sin embargo en el 3º, Don Juan se encuentran trazos de gran belleza - 4º Muerte y transfiguración - el más perfecto sin duda y admirable como composición - 5º Las aventuras de Till el travieso - de gran espíritu y humorismo, formando una serie de episodios à modo de Variaciones - 6º Zarathustra, enorme construcción, de tendencias filosóficas, con una espléndida introducción, pero que se pierde después en divagaciones - 7º - Don Quijote, en forma de Variaciones sobre un tema caballeres-

co; con variaciones puramente pintorescas - 8º Vida de héroe, el más deficiente de todos. 9º Sinfonía alpina - Muerte y transfiguración - 1889 se divide en tres partes - 1º largo - 2º Allegro, que es la agonía - 3º Moderato, ó sea la transfiguración - Hay un tema generador , que no se presenta completo hasta el final, pero que aparece en fragmentos y en diversas formas - La 1ª parte, que es magnífica como exposición, en do menor, es puramente de ambiente y sirve de base à ella, un fragmento del tema principal, como  una interrogación - Otro fragmento del tema se expone en un violín solo:  - La 2ª parte es la agonía, es la lucha y el tema principal, expone su primer fragmento, modificado creativamente:  - diatónico después formando cadencia: 

algo más melódico después:  y por último más completo en los bajos:

 — Es un trozo modulante de un dinamismo propio de Strauss, hasta llegar a un reposo tonal a la dominante — Este reposo representa la vida anterior del enfermo — Sirve de base al tema principal a el que se agregan dos más: uno simple,  y otro exaltado  que modula hasta mi mayor — Sigue a ello un tercer episodio de carácter dramático, sobre el tema principal, terminando en la muerte — La 3ª parte — la Transfiguración está en do mayor fin modular — se compone de una subida, hecha por fragmentos del sobre un doble pedal, genial y de una grandezza digna de Beethoven, y la exposición del tema completo — es un trozo lleno de luz y admirablemente instrumentado.

La Sinfonía doméstica — obra de grandes dimensiones, pertenece también al mismo género — Data de 1905, y su estilo fragmentado la asemeja a una rapsodia de grandes dimensiones — La orquesta es mucho más grisa, contribuyendo a ello la presencia de los saxofones, que solo sirven para duplicar a los demás grupos.

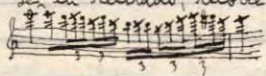
— El poema sinfónico ruso.

La historia de la música rusa se puede decir que empieza en Glinka. 1804+1854 — Los rusos emplean temas cortos, pero muy ingeniosamente tratados — Cultivan el canto popular oriental y tienen casi todos ellos dos grandes cualidades: la claridad en la música, y el color de la orquesta, casi siempre obtenido con medios muy simples — He aquí los principales poemas rusos — En las etapas del Via Central, admirable como orlocación, de Borodine. 1834+1884,

médico militar y profesor después de la Academia médico-quirúrgica de San Petersburgo — Tamar, de gran color oriental, de Balakirev. 1836. Matemático y fundador de una escuela de música en San Petersburgo — El bosque; El mar, Tzarachine, de Glazanov — Sadko; Antar; Capricho español; Scheherazade; Cuento mágico, de Rimsky Korsakov. 1844+1909. Oficial de marina y después profesor de composición en el Conservatorio de San Petersburgo.

— Scheherazade de Rimsky Korsakov.

Es uno de los poemas mas importantes de la escuela rusa — Su asunto, tomado de Las mil y una noches, es la serie de cuentos que la Sultana Scheherazade cuenta al Sultán Schahriar — Una frase en recitado, recorre toda la obra:

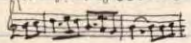


— La 1ª parte es una doble ex-

posición de un tema modulante que sube siempre y de otro periodo compuesto de fragmentos cortos — una larga coda termina esta parte.

La 2ª parte, es un lied, a tres secciones — a más de sus dos temas: 1º y 2º el recitado principal y el tema del 1º tiempo, se unen y combinan, sobre todo en la parte central que tiene toda ella el carácter de recitado — La Orquesta maravillosa y tiene efectos especiales como la primera exposición del tema, hecha por el fagot y acompañada por los contrabajos divididos en cuatro partes.

La 3ª parte, es otro lied a tres secciones — La primera es una admirable melodía que se desarrolla sobre si misma:



y que da lugar a otra frase con ritmo de danza, que forma la segunda sección — En la tercera sección, vuelve la melodía primera combinada

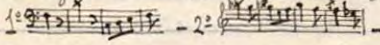
con el recitado principal - una coda formada por la danza termina el trozo. La 4ª parte, es uno de esos alardes ritmicos, de los que parecen poseer el secreto los rusos - Es un rondo de forma algo fantástica cuyo estribillo es un tema ritmico:



con diferentes modificaciones, y cuyos cuplés están formados por todos los temas anteriores que se combinan unos con otros - Termina la obra una gran coda, por el tema del primer tiempo, dándole un equilibrio y una unidad, que vienen a sumarse a las grandes cualidades de este poema, compuesto con una simplicidad digna de Haydn - He aquí las bases tonales - 1º Mi menor y mayor (modulante) - 2º Si menor y parte central modulante - 3º Sol mayor y Si menor - 4º Mi menor - (Cuplé en marcha) Sol - la menor (Cuplé en marcha) mi menor - Coda, de do a mi mayor.

- Paul Dukas. 1865.

Solo ha escrito un poema El aprendiz de brujo, sobre una poesia de Goethe - Es un scherzo a ritmo unico, con dos temas:



- 1º puede dividirse en cinco partes - 1ª introducción lenta, de gran color orquestal - 2ª exposición de los dos temas, el primero por tres fagotes al unísono, lo que da cierto carácter humorístico; y el segundo por los violines - Este tema es mucho más expresivo - 3ª desarrollo del 1º tema con aumento continuo de dinamisimo - 4ª Reexposición que empieza con sonoridades grotescas, y por la subdominante - Responde los dos temas y después los combina, fragmentándolos y estrechando los - 5ª Coda lenta, como la introducción.

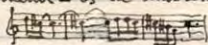
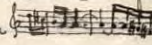
- Claude Debussy. 1862.

↳ Nació en Saint-Germain-en-Laye - su padre quiso dedicarlo a la marina, pero visto su vocación musical, entró en el Conservatorio de París.

donde le rehusaron el premio de harmonia-
sin embargo obtuvo en 1884 el premio de
Roma, siendo tambien rehusado su en-
vío La Damselle élue, por ser dema-
siado moderna.

El arte de Debussy procede de los rusos-
pero es à él, à quien se debe el haber
roto las tradicionales, viejas é inútiles fór-
mulas de harmonia — su arte no es com-
plejo y procede más por intuición, que
por técnica, pero sus procedimientos son
tan geniales y su personalidad tan acu-
zada, que no existe compositor contem-
poráneo que no esté más ó menos influen-
ciado por él — Casi toda la música de
Debussy es pintoresca, y su primer poema
La siesta de un Fauno lo compuso en 1892-
Desde entonces ha escrito los Nocturnos;
las Guirlandes; Iberia; El Mar; y varias
series de Impresiones para piano — Casi
todas estas obras, muy simples como es-

tructura y como tonalidad, pero de
una escritura perfecta; de armonías
cambiantes en las que, las segundas, las
quintas, los acordes de novena, y los acor-
des consonantes sin enlace, forman la
base; pero sobre todo, de una gran
poesía y emoción que es la cualidad
preeminente de la música debussyniana.

— Para demostrar que la modernización
de la música no consiste en complicacio-
nes, basta analizar una obra de Debussy.
La noche en Granada, para piano, consta
de cinco partes — 1ª en la dominante de
fa# menor — es de ambiente y con un reci-
tado  — 2ª en la mayor
con una gran frase melódica  —
— 3ª en fa# mayor — Una segunda frase, muy
expresiva, seguida de un conducto por la
introducción — 4ª en la mayor, con la pri-
mera frase — 5ª en fa# menor y mayor, con
fragmentos de la segunda frase y un

ritmo de guitarras, terminando con el recitado.

- Maurice Ravel. 1875.

Procede en línea directa de Debussy, aunque es discípulo de Gabriel Fauré. Con menos intuición y poesía [que Debussy] pero con una técnica formidable, que le permite abordar todo género de formas, sin que tenga que amoldarse a una fórmula única, como le ocurre al autor del Pelleas.

- Su sonatina y su cuarteto son verdaderos modelos de forma. Sin embargo su verdadera vocación es la música descriptiva, pero tratada por episodios que siguen paso a paso el plan literario. De este orden son: la Rapsodia española, cuyo primer tiempo es curioso, a causa de un diseño de cuatro notas formando pedal; Ma mère l'oye para pequeña orquesta, alarde de técnica y de instrumentación, que termina con una marcha en do magnífica como tiene,

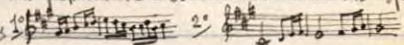
como desarrollo y como progresión de intensidad, terminando con sonoridad de trompetas, sin haberlas en la partitura. Los Miscarés y Gaspard de la Nuit, para piano, pertenecen también a este género.

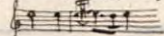
- Isaac Albéniz. 1861 + 1909.

[Nació en Campradon (Cataluña) - pianista precoz, hizo viajes dando conciertos - Estudió primero en Bruselas - En 1890 llegó a París y abandonando el piano, estudió composición con Vincent d'Indy.] Todas las obras de la primera época de Albéniz, pueden considerarse como ensayos - de su segunda época se conocen: Catalonia poema para orquesta - La Vega y doce impresiones para piano, conocidas bajo el nombre de Iberia - De melodías espontáneas y bellísimas, de armonías hechas a base de apoyaturas sin resolver, estas piezas son tan simples de estructura y de tonalidad como las de Debussy - Se encuentran en ellas, la re-

prise deprimida, como hemos visto en Saint-Saëns - Evacuacion (1ª de Iberia) es un canto aragonés, sobre fondo andaluz - es una forma de sonata, en cuya reexposición, el primer tema está deprimido.

— Ariana (4ª de Iberia) tiene tres partes:

1ª en fa# menor - con un tema en dos aspectos 

2ª - expone una de las frases más bellas de Albeniz  - su marcha tonal es preciosa - la mayor, fa mayor, reb mayor enharmonizando con la dominante de fa# -

3ª - reprise combinando los dos temas en fa# mayor - sigue una coda conclusiva en fragmentos, terminando en fa# menor.

— Enrique Granados. 1864.

Discipulo de Rujol y de Pedrell - Nació en Lérida - su obra más importante es Goyescas, escenas de rujeos en los principios del siglo XIX - tiene algo del estilo de Albeniz - de ideas melódicas preciosas, de ritmos interesantes

(Como en el Fandango de Landler) - de escritura pianística admirable, son piezas de forma indeterminada, cuyos temas están tratados à repeticiones.

— Gerardo del Campo. 1844.

Nació en Madrid - discipulo de L. Serrano y de Chapi, tiene el mérito de haber hecho un auto estudio al salir del Conservatorio - de temperamento romántico, podría encontrarse su filiación por Berlioz - Liszt - Strauss - Sus poemas de gran interés musical y orquestal tienen un carácter elevado, y su escritura horizontal casi siempre, hacen de él, el representante de la polifonía en España - sus poemas más importantes son: La Dúlcina Comedia - Granada - y los Caprichos Románticos para cuarteto de cuerda que por sus bellas ideas melódicas y su sonoridad, es quizás una de sus mejores obras.



Composicion

9^o Vol.

VI-Musica Dramatica

-Preliminares

-Epoca Italiana desde su origen
hasta Piccini

-Epoca Francesa desde Lambert
hasta Rameau

Plan de enseñanza
de Composición

VI

Música dramática

Preliminares

- Definiciones.

La música dramática se distingue en que sus elementos están subordinados a la palabra y en que su forma depende de la escena — la música dramática interior ha existido desde Palestrina, pero fue la representación exterior la que dio lugar al verdadero drama musical —

sin embargo los que han comprendido el verdadero drama han seguido la filiación palestriniana

- Divisiones.

El Drama musical comprende tres grandes épocas - 1ª Italiana, de Monteverdi à Scarlatti - 2ª Francesa, de Lully à Mehul - 3ª Alemana, de Weber à los contemporáneos - Es imposible fijar fechas exactas toda vez que aun estas grandes épocas, estan subdivididas en grandes períodos de preparación, de floreCIMIENTO, y de consecuencia - Se puede hacer un gráfico, con las principales divisiones del drama

Época Italiana.

Preparación - orígenes del drama

- Madrigal.

- de Vecchi à Monteverdi.

FloreCIMIENTO - de Monteverdi à Scarlatti.

Consecuencia - de Scarlatti à Paisiello.

(- desde el origen à 1816)

Época Francesa.

Preparación - de Cambert à Rameau.

FloreCIMIENTO - de Rameau à Boieldieu.

Consecuencia - de Auber à Gounod.

(de 1660 à 1893.)

Época Alemana.

Preparación - de Mozart à Weber

FloreCIMIENTO - de Weber à Wagner

Consecuencia - de Wagner à los contemporáneos.

(de 1480 - hasta nuestros días)

Como se ve por este gráfico, cada una de estas grandes épocas está penetrada por la otra.

Epoca Italiana.

- Orígenes.

El drama lírico es muy antiguo — En la antigua Grecia, tuvo una época de florecimiento y las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides se recitaban en música, cantando los coros al unísono — Sin duda aquellas tragedias debían formar un conjunto de todas las artes — Pero como nada se ha conservado de ellas, à excepción de algunos Compases del coro de Orestes de Eurípides, en un papiro del archiduke Rainer, es imposible formar una idea, ni siquiera aproximada de estas obras musicales, aunque es probable que la música no fuera dramática, sino más bien un adorno exterior.

La expresión dramática, se remonta à la música polifónica, efectuándose la transforma-

ción por medio del Madrigal.

- El Madrigal.

Ya hemos visto que el Madrigal, conserva el espíritu del drama y que su forma depende del texto literario — Adrian Viliers y Jacob Arcadelt escribieron madrigales à varias voces y à veces à dos coros en contrapunto à dos partes — Cipriano de Rore 1536 + 1565, Maestro de Capilla de San Marcos en Venecia — Hace madrigales usando armonías más libres, y empleando el cromatismo — Monteverdi considera à Rore como su precursor expresivo — Sus madrigales Cromáticos y sus Llamas vivas, son las obras más importantes de Rore. Poco à poco la canción toma parte en el contrapunto, haciendo más expresivo los madrigales — El instrumento supele à la voz cuando ésta falta; el solo se establece, y los instrumentos hacen las otras partes, creándose su vida propia; pero

el Madrigal queda colectivo y sin cambiar de forma, aunque siempre expresivo, tomando el nombre de dramático.

Don Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, hizo madrigales dramáticos, siguiendo el sistema de la tonalidad libre, usando también el cromatismo — Se conservan de él seis libros de Madrigales à cinco Voces, publicados en 1585.

Alessandro Striggio. 1535+1586 — Hizo verdaderas escenas de drama en forma de Madrigales entre ellas La charla de mujeres en la fuente, en cinco partes.

— Orazio Vecchi. 1550+1605.

Nació en Modena — discípulo del fraile Salvatore Essenza — Fue canónigo en Correggio, Maestro de Capilla en Modena, muriendo en esta ciudad, después de una vida muy agitada — Vecchi fue el precursor de la Opera — Escribió el madrigal coral, casi drama ya, especie de comedias musi-

cales, pero solamente para ser cantadas sin representarlas — Cada personaje está representado por una parte del coro: las voces agudas, la parte de mujer; las voces graves, la parte de hombre — A veces, en los grandes momentos, canta todo el coro, sea cualquiera el personaje. — La voz de tenor aguda, cambia de sexo según las circunstancias — Todo este movimiento repercutió en Alemania en la época de Schütz — Las principales obras de Vecchi, son: El bosque de las recreaciones. 1590 = colección de madrigales, Caprichos, bailes, et, et, terminando con una batalla à diez Voces; Banquete musical (1594) — La Velada de Siena (1604) Son imitaciones humorísticas, entre ellas: Los sicilianos locos de amor; la campesina coqueta; El Veneziano; El Judío; El Alemán que habla italiano; El español delante de su dama; y el francés enamorado — Su

obra más importante fue el Infiparnasso, comedia cantada, con su argumento y personajes, y que fue representada en Modena en 1594 — Son catorce escenas de estilo polifónico para coros.

— Adriano Bonchieri. 1564 + 1634.

Hizo otro Infiparnasso en dos grandes partes: el viejo senil; y la sabiduría del joven — tiene mucho menos valor que Vecchi, y queriendo hacer realidad hace vulgaridades — Su obra más conocida es el Contrapunto bestial del espíritu, en el que hay; dos enamorados; una tía; un doctor que hace recetas en latín; un perro; un gato; y un loco. — Algunos de estos madrigales tienen bajo continuo.

Nacimiento de la Ópera

— antecedentes.

El Renacimiento trajo un espíritu individualista, que se tomó como pretexto para volver al arte antiguo — Pero la música lleva cien años de atraso en su evolución, con relación a las demás artes.

— Boecio, nacido en Roma hacia el año 445 fue el punto de partida y la fuente de donde había de salir el renacimiento musical — Se construyeron teatros griegos y se encargaron de hacer música para ellos. — Andrea Gabrieli. 1510 + 1586 y Luca Marenzio. 1560 + 1599, del que se conoce El Combate de Apolo con la Serpiente — De otra parte, en Toscana y en el siglo XIV se encuentran espectáculos donde la música está asociada a la acción dramática — Estos son:

los Maggi, fiestas campestres y las Sacre Rappresentazioni, mucho mas artisticas, que tenían lugar en las iglesias, con orquesta de Violines, Violas y laúdes, con grandes intermedios y bailes y efectos de maquinaria — El Renacimiento trajo la vuelta del arte antiguo, y con ella un cambio de orientación — siguiendo esta orientación, se representaron un Orfeo de Gherini en 1444 y un Dafne de Gian Pietro della Viola en 1486, las dos en Mantua — En 1554 se representó en Ferrara, Il Sacrificio de Agostino Beccari en el que habia coros y solos acompañados por lira.

— Academias

De 1580 a 1600 hubo en Florencia una efervescencia artistica, respecto del teatro y de la música — Los intermedios musicales de las tragedias tomaron mas importancia, y Emilio Carvalieri, inspector

general de las artes, quiso renovar la música, para lo cual se unió a Laura Guidiccioni, poeta mediocre, haciendo juntos dos pastorales: Il Satiro, y La Disperazione di Teleno (1590) — estas obras escritas en estilo recitado, demuestran que su autor creyó haber encontrado la música antigua, verdadera preocupación de la época — Sin embargo la obra más celebre de Laura y Carvalieri, fue la Rappresentazione di anima e di corpo, publicada en 1600 con una introducción y notas de Guidotti —

Por esta época existian diversas academias, fundadas por las familias ricas, donde se reunian y discutian artistas y personas de gran cultura — Uno de estos cenáculos florentinos, se amparó de la idea nueva, con un completo olvido de Carvalieri — Este cenáculo

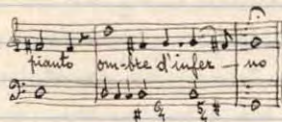
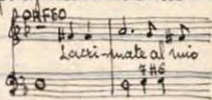
fué el salón de Giovanni Bardi, Conde de Vernio, poeta aristocrático, donde se reunían Galilei, Peri, Caccini, Gagliano y algunos más y de allí nació verdaderamente la Ópera — Vincenzo Galilei 1533+1600, padre del gran astrónomo Galileo, se apasionó por las ideas de la antigua Grecia sobre la música — Había publicado un Diálogo de la música antigua y moderna, donde despreciaba los restos del arte medieval, el contrapunto y el madrigal; sostuvo además una polémica con Zarlino, defensor de la polifonía — Quería suprimir la polifonía vocal y la orquesta, y para probarlo, buscó con el Conde Bardi un estilo de canto, que llamó representativo, es decir, dramático — Puso en música el lamento de Ugo de la Divina Comedia, y lo cantó él mismo acompañándose en la Viola — Puso

gran éxito entre sus amigos, pero produjo gran indignación entre los músicos viejos y se discutió por todas partes este primer ensayo.

Un poeta, Rinuccini; y dos Cantantes, Peri y Caccini, se encargaron por orden de Bardi, de continuar la tentativa de Galilei — Giulio Caccini 1550+1615, de personalidad poco simpática, empezó componiendo canciones para una voz y un instrumento, en un estilo del que se pudiese decir: hablar en música — Pero Ottavio Rinuccini, poeta oficial de la Corte de Florencia, y que además se creía un genio, había escrito tres poemas Dafne; Euridice; y Ariana que fueron sin duda los primeros libretos de Ópera que se han escrito — Jacopo Corsi, aristócrata florentino, empezó a poner en música Dafne pero no encontrándose apto para ello

se dirigió á Jacopo Peri, famoso por su voz de soprano y su largo cabello de color rojo — Peri buscó un estilo de canto, modelado sobre los versos, más elevado que el hablado ordinario, y menos regular que la melodía pura — La Dafne se representó en el Salón de Corgi con tal éxito, que la causa de la Ópera, se consideró ganada — Peri escribió después la Euridice que se representó en el palacio Pitti en Octubre de 1600, con ocasión de las bodas de Maria de Médicis y Enrique IV — Caccini escribió después otra Euridice sobre el mismo poema. La Euridice de Caccini, es un recitado continuo, al que falta casi siempre la expresión — La harmonia está hecha á base de anticipaciones y retardos — La Euridice de Peri, está mejor hecha que la anterior, pero no es mas ex-

presiva — Hay á veces cierta coloración de la melodía por medio de ornamentos — He aquí un fragmento de la Euridice de Peri.



— Pero estas obras y las siguientes de

Peri, Caccini, y Cavaliere, no podían pasar de ensayos, por su escaso valor, hacía falta un verdadero genio que consolidara la nueva música, y este genio no tardó en presentarse en la persona de Claudio Monteverdi.

En cuanto á los instrumentos acompañantes, Cavaliere solo empleó una lira doble, una tiorba, un clave y un órgano suave, aunque admitiendo mayor número de instrumentos para los intermedios.

— Claudio Monteverdi. 1564+ 1643.

Nació en Cremona, entrando muy joven como violinista, al servicio del Duque de Gonzaga en Mantua. Fue discípulo de Marco Antonio Ingegneri. En 1604 se representó en Mantua su primera ópera, Orfeo y poco después Ariana que entusiasmó à los italianos. En 1612 fué à Venecia como Maestro de Capilla de San Marcos, gozando de una fama universal y viendo abrir en 1634 en Venecia el primer teatro público de Ópera.

Empezó escribiendo cinco Cuadernos de Madrigales. Fue buscado por las academias, pero se separó de ellas é imaginó una nueva música dramática.

— Hizo música à base del solo, pero dándole una expresión, que no supieron dar Peri, ni Caccini. Monteverdi conserva el espíritu de raza veneciana.

tan diferente de los florentinos, y sin comprender la pasión por la música antigua, quiso hacer un arte humano, no à base del recitado sino de la melodía dramática. Dió gran importancia à la instrumentación. La orquesta de Orfeo se compone de 2 clarines, 2 Violas contrabajos, 10 Violas de brazo, 1 Arpa doble, 2 Violines pequeños, 2 laudes, 2 órganos con registros de fondo, 1 órgano con registro de lengüeta, 3 Violas de gamba, 4 trombones, 2 cornetas, 3 trompetas con sordina, 1 flautín, una trompeta aguda y 2 oboes. Esta orquesta de gran color, le faltaba homogeneidad, cayendo en el agudo ó en el grave, sin un verdadero centro de equilibrio. Como harmónico no es menos genial, empleando las disonancias, que considera como una mina de recursos para el arte dramático. Fue el primero que empleó

el trémolo en las violas, confiando à los instrumentos de cuerda la expresión de las pasiones exaltadas.

Su primera ópera fue Orfeo (cuyo texto no es de Rinuccini) — Después hizo:

Ariana (1608) — El Combate de Focierado y Clorinda (1624) (con un recitante) —

Proserpina (1630) — Estas dos últimas representadas en casa del senador Mocenigo — Adonis (1639) — Las bodas de Ines

(1641) — La vuelta de Ulises (1641) — La coronación de Popea (1642) — Estas cuatro

óperas representadas ya en teatros públicos de Venecia.

de Monterverdi. 1604.

Empieza con una Orchestra en forma de Foccata en tres partes — La 1ª y 3ª son iguales, à base de un pedal en re — La 2ª más expresiva, confiada à las violas, tiene una curiosa marcha

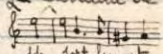


armónica: —

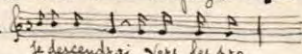
Sigue un Prologo — Los Prologos estaban muy en moda en esta época, cayendo después en desuso, hasta Wagner que lo empleó puesto en acción — El Prologo de Orfeo tiene un solo recitante La Música y es un termino medio entre recitado y canto — Son cuatro estrofas, separadas por ritornellos de violas, con el tema de la Orchestra, formando una especie de Rondo, sin modular, y solo el recitante termina con una inflexión à la dominante en tres estrofas y en la última à la dominante de la, lo que produce un efecto inesperado — Es sumamente expresivo este Prologo.

Acto II — Empieza con un Aria de Orfeo, que es el primer modelo de Lied que se conoce — Sigue una larga escena de Orfeo con los pastores y el coro, que tendria poco interés, à no ser por su ritmo libre, compuesto de un compas

de $\frac{3}{4}$ y otro de $\frac{6}{8}$ — d'Indy indica que cada parte del compás es siempre igual, pero esta indicación es discutible, porque no es posible saber exactamente como ritmaba esta escena su autor. Quizás serían iguales las figuras y no las partes del compás, en cuyo caso el ritmo sería idéntico a nuestra quajira.

La escena de la Ninfa mensajera, es de gran importancia — Por primera vez vemos un verdadero modelo de declamación cantada — Quizás inconscientemente, el autor ha hecho uso de la modulación como medio expresivo — La entrada de la mensajera es genial  *th solt funeste*

— Todo el recitado de la mensajera tiene por base el tono de la menor, como contraste del do mayor de los pastores — Las primeras frases de Orfeo al saber la noticia de la muerte de Euridice, producen una modulación a

mi b, haciendo un efecto de estranismo tonal, de gran efecto dramático, y de gran atrevimiento para la época — Sigue un largo recitado de Orfeo, en el cual la escritura empieza a ser simbólica: 

*Je descendrai vers les pro-
fonds abîmes*

Acto III — En el Infierno — Emplea los trombones para todo lo que es sobrenatural, procedimiento clásico en esta época — Casi todo el acto tiene por base la tonalidad de sol menor — En la escena de Orfeo y Carón, emplea el cromatismo casi de la misma manera que Palestrina — Empieza con un trozo cantado por Orfeo, cuya línea melódica está llena de ornamentos, pero poco a poco, se va calmando, tomando el carácter de una gran majestad —

Termina el acto con un gran ritornello
de violas en sol mayor.

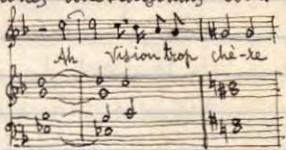
Acto IV — Continúa la tonalidad de sol mayor, durante las tres magníficas estrofas de Orfeo, cortadas por ritornellos étnicos de violines — Se parece algo este trozo como forma a el prólogo — Al aparecer Luridice con los espíritus infernales, cambia la tonalidad a sol menor, combinandose con los lamentos de Orfeo en la menor, dando lugar a modulaciones aterredizimas como la siguiente:

siguiente:

- En esta obra se encuentra por



Handwritten musical notation for the first system of the "Vision trop chère" exercise. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with notes and rests. Below the staff, the lyrics "Vision trop chère" are written in French.



primera vez el acorde de séptima de dominante, como también muchas disonancias, empleadas por Monteverdi sin preparación. Debemos añadir a esto que las teorías de Monteverdi, están de

acuerdos con las de Wagner.

- Scuola Florentino-Romana.

Del arte florentino y del de Monterverdi nacieron dos escuelas — Una de ellas procede del estilo recitado de Peri y de Caccini — Entre los compositores que figuraron en esta escuela, Marco da Gagliano (1575+1642) es quizás el principal — Fue canónigo y maestro de capilla, y estuvo en relación con la pequeña sociedad del Conde Bardi, aceptando como buenas las teorías de Peri — Gagliano daba gran importancia al gesto y a la mímica hasta el punto de que en su ópera Dafne, el personaje Apolo necesitaba dos actores, uno que cantaba y otro que mimaba su parte.

Domenico Marzocchi, aceptó la reforma de la música dramática, pero quiso resaltar el recitado, mezclándolo con arias y canciones, que eran un término medio

entre la melodía y la declamación —

Se preocupó mucho de la unidad y cohesión de sus obras y empleó los signos de expresión — Su mejor obra es La Cadena de Adonis, representada en Roma en 1626.

La maquinaria del teatro empezó a tomar importancia, dejando en segundo plan al poeta y al músico — El primer modelo de este género es la Eminia sul Giordano de Rossi representada en 1637.

Loreto Vittori, cantante de gran talento elevó algo la música, escribiendo la Galatea en 1639 y La Fénix de Palestrina en 1641, aunque su preocupación era hacer brillar las buenas notas del cantante — Después de Vittori, la música de teatro cae en segunda, siendo solo un pretexto para lucir la maquinaria y las decoraciones.

— Escuela Veneciana.

Procede de Monteverdi y es mucho más interesante que la florentina — La ópera se disolvió hasta el punto de haber ocho teatros públicos en Venecia — El arte dramático en un principio aristocrático, se transformó lentamente, tomando un carácter popular — Caralli, llamado Francesco Calatti Bruni, 1599+1646, discípulo de Monteverdi, y Maestro de Capilla, dió gran impulso a la ópera en Venecia — Fue un improvisador y escribió 40 óperas en estilo popular, desde Le Nozze di Teti e Peleo en 1639, hasta Eliogabalo en 1669.

Marco Antonio Cesti. 1620+1669 — Monje franciscano en Arezzo — Artista más fino y delicado que Caralli, solo escribió 14 óperas, entre ellas La Dori, cuyo éxito superó a las demás — El mérito

de Cesti, consiste en haber transportado la cantata à la escena.

Giovanni Legrenzi 1625+1690 — Maestro de capilla de San Marcos de Venecia, organizò la orquesta de la Iglesia, de esta manera 8 Violines, 11 Violettas (Violas pequeñas) 2 tenores-Violas, 3 Violas de Gamba y contrabajos, 4 tiorbas, 2 Cornetines, 1 fagot y 3 trombones.

— Escribió 14 òperas, interesantes sobre todo por su progreso instrumental.

A partir de Legrenzi, empieza la decadencia Veneciana, pues en vista del éxito del arte dramático, todo el mundo quiso hacer òperas, dando lugar à una serie de compositores mediocres, desde Pallavicino hasta Caldara, el peor de todos y autor de 66 òperas.

Dos cosas podemos observar en el transcurso de esta época. 1ª La desaparición completa del coro madrigalesco. 2ª el nacimiento genérico de Òpera, dado indiferen-

temente à la tragedia y à la comedia.

— Escuela Napolitana.

Mientras se desenvolvían estos dos periodos, florentino y Veneciano, en el Sue de Italia nace un nuevo arte popular dotado de gran espíritu — Uno de sus primeros representantes fue Francesco Provenzale 1610+1704 —

Se sabe muy poco de su vida, y cuando murió era maestro de Capilla en Nápoles — Parece que fue maestro de los Scarlatti — Se asoció al libretista napolitano Andrea Perruci — Las òperas de Perruci y Provenzale, forman una mezcla de cosas bufas y trágicas — Se puede decir que Provenzale es el primer compositor de música napolitana —

Sus òperas más importantes son: Yeseo de 1656; La Stellidaura de 1670; y El esclavo de su mujer de 1671 — En

sus obras se encuentra ya el Aria, burla y seria, en forma de Andante-Allegro, que duró hasta la mitad del siglo XIX.

Alessandro Stradella. 1645 + 1681 — de vida novelesca, después de varias aventuras amorosas fue asesinado en Génova a los 35 años de edad. — Su ópera más conocida es La fuerza del amor paterno — En general se cuida poco del elemento dramático, y sus óperas se componen de trozos muy bien combinados y juxtapuestos, pero a veces sin el menor sentido literario. — De esta época parte la decadencia italiana que empieza en Scarlatti.

— Alessandro Scarlatti. 1659 + 1725.

Nació en Sicilia — Discípulo de Carissimi en Roma, y maestro de capilla en la Corte de Nápoles — Scarlatti resume todo de la música napolitana del siglo XVII

— La decadencia italiana empieza con él, a causa de la intrusión de la música sinfónica en el drama. — Además en mismo plan, servía para hacer toda clase de óperas. — La moda se mezcló también con toda clase de convencionalismos y con el empleo del virtuosismo. — Scarlatti hizo 106 óperas catalogadas, entre ellas La Rosaura. 1690; Teodora. 1693; Pirro e Demetrio. 1694; Il prigioniero fortunato. 1698; L'aradice e Berenice. 1701; y Figaro. 1725 cuya orquesta, más completa, se componía de Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos, 2 oboes, 2 fagotes y 2 trompas. — Analizando las obras de Scarlatti, vemos que el arte dramático no existe en esta época. — Solo se encuentra el recitado parlante y el Aria a tres partes cuyos palabras se repiten dos veces.

- Decadencia Italiana.

Entre los diferentes compositores que figuraron en el largo periodo de la decadencia italiana, hay algunos que merecen estudiarse.

- Nicolo Antonio Porpora. 1686 + 1766.

Nació en Nápoles — fue compositor y maestro de canto — Hizo 46 óperas, dando más importancia al recitado que a la melodía — Entre ellas las más conocidas son Berenice y Siface.

- Nicolo Logroscino. 1700 + 1763.

De Nápoles — es muy importante como creador de la ópera bufa, algo cultivada antes por Hasse y Leo — Caricaturó en sus obras la vida napolitana, y creó el gran final italiano — Escribió más de 25 obras entre ellas Giunio Bruto; Il Governatore; Il Vecchio marito; y Tanto bene che male.

- Leonardo de Vinci. 1690 + 1732

de Strongoli en Calabria, murió envenenado después de una aventura amorosa — Sus óperas son un plagio de las de Scarlatti y ofrecen la particularidad de que los recitados están cortados por periodos melódicos a questales — Sus obras Ifigenia en Tauride y Astianatte tuvieron gran éxito.

- Giovanni Pergolesi. 1710 + 1736

Nació en Nápoles — Aunque solo vivió 26 años, es de gran importancia a causa de su ópera La Serva Padrona (1733) que aunque escrita para dos personajes y para orquesta de cuerda, influenció a muchos compositores de su época, y sirvió de modelo a todas las óperas bufas que le siguieron.

- Domenico Cimarosa. 1749 + 1801

de Arversa (Nápoles) — su mejor ópera es Il Matrimonio segreto, cuyo éxito fue

tan grande, que se consideró sin precedente — Tomó parte en la resolución de Nápoles de 1798, fue hecho prisionero y condenado a muerte. Libertado por el rey Fernando, murió en Venecia envenenado.

— Giovanni Paisiello. 1741 + 1815.

Nació en Taranto — Su mejor obra o por lo menos la más popular fue el Barbero de Sevilla que entusiasmó al público en tal manera que se consideró temeraria la empresa de Rossini cuando quiso poner música al mismo libreto.

— Nicola Piccini. 1728 + 1800

Nació en Bari (Nápoles) y murió en París — Es el más importante de la decadencia italiana y sus obras se mezclaron en el desenvolvimiento de la ópera francesa — Fue el discípulo predilecto de Leo y de Duxante — Escribió en tres semanas La buona figliuola que estrenó en 1760 en Roma con gran éxito — En 1743 se tras-

lado a París, por indicación de Maria Antonieta, y después de un laborioso trabajo para acostumbrarse a la prosodia francesa hizo en 1748 Roland. Dividido el público francés entre Piccinistas y Gluckistas, Roland se llegó por fin a representar con gran éxito, guardando Piccini en esta querrela un papel completamente pasivo — Después de Roland Piccini obtuvo grandes triunfos, hasta que la administración de la Ópera encargó a Gluck y a Piccini el poner música al mismo libreto Ugigenia en Taurida. La de Gluck se representó en 1771 con un éxito y la de Piccini fue muy fríamente acogida en 1781 — Sin embargo Piccini no guardó resentimiento contra Gluck por su triunfo, y supo además sostener su nombre con sus óperas Adèle de Ponthieu (1781) y Sidon (1783). Indiscutiblemente la Ugigenia de Piccini

aunque muy bien escrita, es inferior a la de Gluck y se nota la falta de genio — Se puede decir que es música sin emoción — En el texto literario hay algunas diferencias entre las dos Ifigenia — En el Acto III y en el aria de Oreste emplea los trombones por primera vez en esta ópera.

En el Acto IV hay un curioso efecto de instrumentación, las violas divididas en medio de los instrumentos de viento.

Después de estos compositores, la escuela italiana toma influencias extranjeras, formando una nueva escuela que estudiaremos más tarde, con el renacimiento de la ópera italiana.

Epoca Francesa

— antecedentes.

Fue el Ballet la primera manifestación escénica que ejerció cierta influencia en Francia, aunque todavía en estado rudimentario — En 1581 se representó en el Louvre, delante del Rey, el Ballet comique de la Reine, organizado por Baltasarini con la colaboración de Brif, Mauduit y Claude le Ferme — Esta obra era una especie de comedia, con canciones, bailes, coros y sinfonías.

Mazarin introdujo en Francia la ópera italiana, haciendo representar en 1647 el Orfeo de Luigi Rossi, que aunque muy inferior al de Monteverdi tuvo gran éxito entre los franceses — A pesar de ello no se aclimató el nuevo gé-

nero de música hasta la representación de la Pastoral de Lambert.

— Robert Cambert. 1628 + 1644.

Nacido en París — Fue el verdadero creador de la ópera francesa y unido al abate Perrin, obtuvo un gran triunfo en 1659 haciendo representar la Pastoral en el Castillo d'Issy — Estimulados por el éxito, obtuvieron en 1669 un privilegio del rey para fundar en París la Academia de Música, que se inauguró en 1671 con Pomone, dirigiendo Cambert mismo, un conjunto de 13 músicos y de 15 coristas — Lulli le quitó el puesto y tuvo que refugiarse en Londres — La música de Lambert, en estilo de declamación, es monótona y pesada.

— Jean-Baptiste Lulli. 1633 + 1684.

Nació en Florencia, pero fue llevado de niño a París, al servicio de Mlle de Montpensier como finche de cocina y después como

músico — Fundó la Bande de petits Violons y siendo nombrado compositor de la Corte escribió bailes y mascaradas, que el mismo rey danzaba — Fomó la dirección de la ópera, destituyendo a Lambert y a Perrin — Aumentó a 19 el número de músicos en la orquesta de la ópera, introduciendo los instrumentos de madera. — Colaboró con Quinault, un poeta de talento, y organizó completamente el régimen interior del teatro, gracias a su carácter autoritario y a su voluntad firme. — La música de Lulli se distingue por que sigue paso a paso la declamación del lenguaje hablado — Dio gran importancia a las palabras; abolió los ornamentos y vocalizaciones; y basó su música en el acento — Por esto preservó a Francia de la dominación italiana hasta el siglo XIX — Compuso una ópera por año hasta llegar a 15.

Entre ellos merecen citarse:

Alceste de 1644.

Completamente diferente de la Alceste de Gluck — El 2º acto recuerda algo a la batalla de Marignan — Los Compases de $\frac{3}{4}$ y de $\frac{3}{8}$ caracterizan los dos partidos que atacan y defienden la villa —

El 3º Acto se acerca un poco a Gluck — y el aria de la mujer griega es bastante expresiva — El recitado procede de Monteverdi — El 4º Acto, en la barca de Laron y con un baile en el Infierno, encontramos la forma Rondo, que desaparece después hasta las óperetas del Siglo XIX — Alceste empieza con un prólogo según la moda de la época.

Armide de 1686.

Mucho más expresiva que Alceste — Encontramos en ella dos formas de Arias: 1º El Lied a tres partes y 2º el Aria francesa en forma binaria — En el 2º acto

hay un dúo que recuerda como sentimiento al de la Armide de Gluck y al del 2º acto de Lohengrin — En la escena del jardín emplea los instrumentos con sordina — Esta escena puede compararse con la de Gluck — En el 3º acto, el monólogo de Armide y la canción del odio están hechos en forma de Arias francesas — El Acto 5º es el más importante y está a la altura de Gluck — La escena final tiene la particularidad de terminar con una escala ascendente en el bajo.

Aunque Lulli había acaparado la ópera en Francia, hubo un gran número de compositores que iniciaron óperas aunque de escaso valor — Solo merece citarse Campra 1660+1744, por haber aumentado los músicos hasta 30, y por haber establecido la ópera-ballet, que tomó

gran desarrollo, y cuya parte dramática estaba confiada á la danza.

- André Cardinal Destouches - 1642 + 1749.

Nacido en Paris - llevó una vida accidentada, empezó siendo jesuita y terminó haciendo la campaña de Flandes como mosquetero - fue nombrado inspector general de la Ópera á la que dotó de un reglamento - sus principales obras son Ysée (1694) - Omphale (1701) y el ballet Les Elements (1721) - Esta obra es quizás la más interesante de todo el periodo de Lulli á Rameau - Fue representada por el rey y la corte, y después en la Ópera - su asunto es: el amor quiere separar los elementos - Se desarrolla la acción en diálogo y después en danzas - El 1º acto es en el aire - El 2º acto en el agua, ofrece un nuevo tipo de recitado con acompañamiento, empleando los violines con sor-

dina, y los flautines á la llegada de Neptuno - En la danza de este acto hay un curioso efecto de dos flautines y fagot

- El 3º acto es la escena del Fuego, que termina con una gran chacón, cuyo estilo y amplitud recuerda las de Juan Sebastian Bach - El 4º acto en la tierra tiene una escena de Lan muy expresiva en la que se encuentra por primera vez las trompas solas - Es interesante también el aria „Charmant Amour„

- Jean Philippe Rameau - 1683 + 1764.

Nació en Dijon en 1701 Viaja por Italia - Después de algunos años de vida errante, marchó á Paris, donde debió estudiar las teorías de Farlino, pero tuvo que volver á las provincias, como organista en Lille y después en Clermont, donde escribió su tratado de harmonía - Volvió á Paris en 1721 donde encontró la protección de la Boulinière que le abrió las puertas de

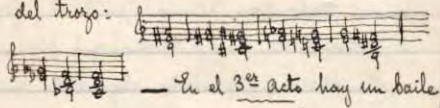
la Ópera, donde representó en 1733 su primera obra: Hippolyte et Aricie que si no obtuvo gran éxito, promovió discusiones y tumultos en la sala — Sin embargo se acostumbró el público poco a poco a las innovaciones de Rameau cuyos triunfos obligaron a Luis XV a crear para él la plaza de „Compositeur du cabinet.“ — Como hombre, fue alto y flaco, con gran parecido a Voltaire — Moralmente fue sombrío, avaro, autoritario y duro de carácter.

La música de Rameau, tiene siempre tendencia a la musicalidad y a la expresión — Viene a ser respecto a Lulli, como Monteverdi respecto a las academias florentinas — Escribió 32 óperas completas, algunas en dos versiones, siendo siempre mejor la primera versión que la segunda — En todas ellas obligó a los cantantes, a cantar a compás —

He aquí sus principales óperas:

• Hippolyte et Aricie 1733 — en dos versiones — En ella y con los elementos de sus predecesores, hace algunas innovaciones — Conserva el ariea francesa y hace las escenas dramáticas según la expresión de las palabras — Según costumbre de la época, la instrumentación es siempre la misma dentro de una misma pieza —

Hippolyte fue modificada antes de las representaciones de 1742 — En el 2º acto En el Infierno, hay un dúo acompañado únicamente por los fagotes — El ariea de Plutón es un lied a tres partes — En el recitado, se emplea por primera vez en la ópera francesa la doble cuerda — En el trío de las Parcas emplea la enharmonía — He aquí un esquema del trozo:



— En el 3º acto hay un baile

al que sigue el aria de ⁴teso, que es una de las mejores escenas de la obra - Comienza por un magnífico ritornello de violines haciendo cantar después à las violas - En el 4º acto se encuentran varias pequeñas arias francesas à la llegada de Iricia - En el 5º acto emplea en el baile las musettes, instrumentos caídos ya en desuso - En este mismo acto está el aria del Kuisenör que aunque sin importancia fue el éxito de la Opera.

- Dardanus. 1499 - es de otra época y de otra manera de ser que Hippolite - El asunto es confuso y sin gran interés - El Prólogo es muy interesante y el aria de Venus tiene acentos de verdadera pasión - En el 1º acto se encuentra el recitado con acompañamiento, forma nueva entonces - La escena que sigue à la Marcha, recuerda algo à la invocación

del Rey en el 1º acto de Lohengrin.

- El el baile hay un rigodon en cuyo trío emplea los óboes y fagotes solos - Termina con un coro cuyo tema es el mismo del rigodon - En el 2º acto se encuentra la escena del encanto - niento con un ritornello muy expresivo y con arias francesas - El acto 3º es muy interesante durante el recitado continúa la música del entreacto - En el coro aparece un tema que ya había sido empleado por Rameau en una de sus piezas de clave.

- El Acto 4º, comienza por un magnífico intermedio - El trío de Fonges es uno de las piezas más populares de Rameau - He aquí el tema:



- Termina el acto con el aria de Antenor, y la tempestad y combate con el monstruo - En el

Acto 5° hay una modulación que hizo gran efecto en su época y sin embargo es bien simple; de re mayor à re menor. — La Chacona es muy interesante como instrumentación, y emplea en ella 8 ó 10 fagotes, además es muy bonita como música.

Indiscutiblemente Rameau es una gran figura, no solo como compositor de óperas, sino también como autor de suites para clave y como continuador de Garlini en la teoría de la armonía — No obstante está aun lejos de llegar à la altura de un Monteverdi, cuyo verdadero continuador fue Gluck.

27



Composicion

1o^a vol

VI - Musica Dramatica

- Epoca Francesa desde
Gluck hasta
Meyerbeer.

Plan de enseñanzade Composición

VI

Música Dramática

Epoca Francesa

— Christoph Willibald Gluck. 1714 + 1787.

Nació en Weidenwang cerca de Berching
 en la Franconia — estudió la música
 como niño de coro en el Colegio de Je-
 suitas de Komotau, ganando su vida como
 Violinista ambulante en Praga, llegando a
 ser un buen Violoncellista despues — el
 principe Lobkowitz lo llevó a Milán don-
 de despues de cuatro años de estudio con

Sammartini dió al teatro su primera obra Artaserse 1741 con la que obtuvo un gran triunfo y fué seguida de algunas más. — Fué llamado á Londres donde hizo un participo llamado Piramo et Tisbe que fracasó por completo — Esto le hizo reflexionar sobre el verdadero carácter de la música dramática — Sin embargo siguió escribiendo una gran cantidad de óperas en estilo italiano hasta 1762 que encontró en Viena al poeta Raniero da Calzabigi, que le dió la idea de hacer óperas en un estilo nuevo — Por fin en 1772 encuentra á la Blanc du Roulet de la embajada francesa en Viena, que le decide á escribir en francés, usando de su influencia para que la ópera de París aceptara Yfigenia en Tuli estrenandose despues de grandes dificultades — Gluck la dirigió sin frac ni peluca y con un gorro de noche, para hacer comprender que se consideraba francés.

El éxito fué grande, é inmediatamente se formaron dos partidos de Gluckistas y Piccinistas cuyas disputas llegaron á ser calémbres y terminaron en 1779 con el estreno de Yfigenia en Taurida.

En Gluck vemos tres estilos diferentes — 1º Italiano, en 30 óperas de 1741 á 1762 — 2º. de transición, en 10 óperas de 1762 á 1772 — 3º. Francés, en sus últimas siete óperas, verdaderas obras maestras

— Yfigenia en Aulide — data de 1774 y es la primera de su última serie — aumento la orquesta en esta forma: 24 violines, 6 Violas 10 Violoncellos y 4 Contrabajos — Los trombones no están grabados en la partitura — Es un modo dramático nuevo y la tonalidad sirve al drama por primera vez — Al fin de la Overture, un óase toma la palabra y enlaza ésta con el 1º Acto — La entrada de Yfigenia es un recitado hecho sobre el coro — En el 2º acto, hay

un trío cuya entrada está cortada por intersecciones — En la escena VII empieza á desenvolverse una marcha tonal interesante por seguir el espíritu del drama: fa - sib - (calma) sol menor - mi - (tría) en la menor - (final trío) la mayor — Acto 3º — Las violas divididas doblan á los 1º violines — El dolor femenino está expresado por un fagot en el grave — En el coro final marchan al unísono el coro y la orquesta.

— Orfeo — rebecha de una antigua obra italiana de su primera época y de la que conservó muy pocos trozos, se representó en París en 1774, siendo escrito el personaje Orfeo para voz de hombre — Gluck reclamó para el Orfeo: 28 Violines, 5 Violas, 12 Violoncellos, 5 Contrabajos, 3 flautas, 5 oboes, 2 clarinetes, 6 fagotes, 2 tramos, 1 trompeta y 1 timbalero — El Arpa y los trombones eran tocados por violinistas ó violoncellistas —

La Orchestra sin ningún interés fue abandonada después de la primera representación, empezando la obra por el 1º coro. — El Arpa de Orfeo en el primer acto, la forman tres estrofas, cortadas por dos recitados; cada estrofa está instrumentada de una manera distinta — Acto 2º, único en que está empleada la trompeta — El Preludio es una subida tonal (mi b, fa, sol) con una nota muy prolongada de trompeta y la orquesta dividida — Este acto es de un gran equilibrio y la escena de los Campos Eliseos forma la parte central, entre la escena de los monstruos infernales y el paisaje final — La 1ª escena es curiosa como disposición: la melodía en el agudo y en el grave y la armonía en el centro, é interesante como marcha tonal: re menor, sib, sol, do, fa, re, terminando con el primer tema.

Alceste de Gluck.

- antecedentes.

Dedicada al Duque de Toscana y representada en París en 1746 - Por primera vez establece la tonalidad como expresión dramática y como hilo conductor, sin que se sepa realmente si lo hizo conscientemente - El 1^{er} acto tiene por base el tono de Sol menor, el 2^o acto Sol mayor y el 3^o, de fa a re mayor - Además, los diversos sentimientos tienen su tonalidad propia: el oráculo en si menor; el dolor en fa menor; el sentimiento religioso en mi b y do menor; y la intervención del pueblo en sol menor.

- El 1^{er} acto tiene tres intenciones expresivas: - Queja - el oráculo - la resolución - El 2^o acto tiene dos: - Alegría y dolor - El 3^o también tres, divididas en tres partes: 1^a Lamentación de la muerte de Alceste. 2^a Infierno, casi reproducción de una

escena del 2^o acto - 3^a - Sobre la tierra.

- El personaje Hércules se añadió después de la primera representación.

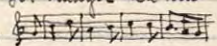
- 3^{er} acto.

La Overture no tiene gran interés, bajo el punto de vista sinfónico, pero en cambio prepara bien el ambiente del drama con el cual enlaza - El 1^{er} acto tiene un gran equilibrio tonal - Parte de Sol menor en toda la primera escena de dolor de Alceste y del pueblo por la agonía de Admeto - Sin tonalidad fija en la misteriosa escena del Oráculo, hasta llegar a si b mayor en la resolución de Alceste al final del acto - Todo él distribuido en cortos recitados expresivos y en Arias de dos o tres partes, tiene su punto culminante en la escena del templo - Esta escena comienza por una marcha en Sol mayor - Sigue la súplica del pueblo en que la tonalidad se oscu-

rece y el ritmo se precipita dando sensación de inquietud — A partir de aquí la escena es admirable — El recitado del Gran Sacerdote es un gran crescendo que empieza por la cuerda sola y va aumentando de intensidad à medida que el terror invade à todos los personajes, modulando siempre hasta llegar à si menor que es el tono del Oráculo — En el aria de Alceste la tonalidad cambia constantemente de re mayor à si menor y en el momento de hablar con la diinidad pierde todo sentido tonal — El Gran Sacerdote fija la nueva base de si b, por medio de modulaciones à tonos lejanos.

— 2º acto

Se puede dividir en dos partes: la primera de alegría durante la fiesta, toda ella en sol mayor: la segunda de dolor al confesar Alceste su sacrificio — La primera se compone de coros y bailes, casi

todos en forma binaria como las antiguas danzas de corte — A la entrada de Alceste hay una modulación à si b, tonalidad que termina el 1º acto — Pero vuelve enseguida à sol mayor en un delicioso coro à 3g:  Cortado por la lamentación de Alceste en sol menor, tono que parece representar la agonía en esta obra — Interviene Admeto en la mayor como en su primera aria, pero Alceste confiesa su sacrificio, y empieza un gran periodo en recitado, siempre modulante, de gran efecto dramático hasta llegar à la última aria, admirable como expresión, hecha à sistema de oposición de fa menor y mayor, sistema que encontraremos después en Wagner.

— 3º acto.

Es quizás el más desigual pues contiene los trazos mejores y peores de la obra — La 1ª escena de lamentos, por Evaristo

y el coro es deliciosa y consta de un aria de Evandro con una frase única, que empezando en fa menor, termina en la dominante de do, hecha à base de apoyaturas expresivas, y de un coro acompañado por trombones, que recuerda como disposición à algunos motetes de Palestrina — La llegada de Hércules y el Aria que sigue es de lo peor de la obra, hasta el punto de atribuírse à otro autor — La escena de el Infierno es el mejor trozo de la ópera — Consta de tres partes — 1ª recitado de Alceste, muy expresivo y modulando siempre hasta fa menor, tonalidad en que hablan los espíritus infernales — Este trozo es de una emoción trágica, hecho sobre un fa único repetido constantemente, procedimiento empleado después por Weber — 2ª un aria de Alceste en fa mayor en dos partes la primera repetida — 3ª En-

cuentos de Alceste y Admeto à las puertas del Infierno — Después de un corto recitado, al que sigue el aria de Admeto, magnífica como expresión de inquietud y exaltación, cortada por Alceste antes de terminar, procedimiento muy original en esta época, terminando en un diálogo cantado que marcha de fa mayor à re menor — A partir de esta admirable escena, la música cae por completo con la llegada de Hércules — Los temas son vulgares y sin ninguna expresión — Se cree que algunos trozos fueron modificados por Gossec — Termina la obra con un gran baile, en el que figuran una marcha, un minué, una gavota y una chacana todos ellos en su forma habitual y teniendo por base la tonalidad de re mayor.

La Ópera cómica

- Su origen.

La Ópera cómica tuvo su origen en las Ferias, donde se establecieron teatros y se cantaron canciones. Entre ellos merecen citarse el de la Feria de San Germain y el del Puente Nuevo. En 1698 se prohibieron las piezas con música y con decorado, pero en 1712 los vemos aparecer de nuevo teniendo por base la Comedia italiana al fin de la cual, había una recapitulación de la obra cantada por todos los personajes. Por fin hacia 1716 estos teatros obtuvieron el privilegio de representar comedias mezcladas con cantos, bailes y sinfonías, que se les llamó desde el principio Óperas cómicas. Estos cantos procedían de las óperas conocidas, à los que se le aplicaban letras grotescas,

— En 1746 llegó à Paris una compañía italiana de Ópera bufa que estuvo dos años y representó entre otras obras la Serva padrona de Pergolese, que por su ligereza y su espíritu obtuvo un triunfo considerable y desencadenó una verdadera guerra entre los partidarios de la música francesa (entre ellos Rameau, Fréron, el abate Louquier) y los de la música italiana (Grimm, Diderot y J. J. Rousseau). — En vista del éxito de Pergolese en 1752 se volvió à representar la Serva padrona, en el teatro de la Ópera, y fue entonces cuando Rousseau decidió escribir una pastoral Deslin du Village en el estilo italiano que se representó en el mismo año con un gran entusiasmo. — En 1754 obtuvo la Ópera la orden de hacer cesar el teatro bufo, pero cuando se marcharon los bufones en vista de

su éxito, decidió el teatro de la FERIA de San Laureano poner piezas breves pero con música propia y no parodiada aprovechando la estancia en París de un músico napolitano, Egidio Romualdo Duni. 1709 + 1745 que puede considerarse como el fundador de la Ópera Cómica francesa, escribiendo Ninette à la Cour; Le Peintre amoureux de son modèle; Le Sabot; y Les deux Chasseurs et la Laitière — La FERIA de San Germán adoptó un compositor francés Moussigny, quedando establecido el nuevo género. Moussigny — Philidor — Prêtre — Gossec y Dalayrac fueron los principales compositores del nuevo género.

- Forma de la Ópera Cómica.

La forma de la Ópera se reducía siempre a tres cosas — 1ª el recitado simple — 2ª el recitado dramático que tomó incremento en Gluck — 3ª El Aria en sus dos formas, dra-

matizada por Gluck también — La Ópera Cómica adopta una nueva forma, tomada del género sinfónico — Esto tiene su explicación, pues si en la Ópera Cómica la música alterna con el diálogo hablado consistiendo en trozos separados, lógicamente tiene que adoptar formas concretas. Así pues, la Ópera Cómica representa la entrada de la música sinfónica en el teatro — Encontramos además otra innovación, que proviene de los libros — Los libretistas del siglo XVIII, protestaron contra el heroísmo y el enfatismo, creando personajes contemporáneos con todos sus caracteres exteriores — A pesar de ello ninguno de estos libretistas llegó a expresar el sentimiento del alma humana, único fin del arte dramático, y solo crearon tipos a la moda de la época mucho más convencionales que los héroes de la Ópera, olvidando ade-

mas, que el alma humana es siempre la misma y que toda mujer es la Meste de Gluck, como la Luisa del Deserto de Monigny, y como la Brunilda de Wagner.

- Pierre Alexandre Monigny. 1729 + 1827.

La audición de la ferrea Padrona, despertó en él, la afición a la música, estudiando con Gianotti la harmonia solo cinco meses, al cabo de los cuales empezó a escribir óperas cómicas, entre ellas:

Le Roi et le fermier, de 1762 - En ella empezó a hacer innovaciones - El Acto 1º y el 2º están unidos por una tempestad - El 1º Cuadro es un bosque con árboles plantados sin orden (como en Belleas) - Usa medios cómico, como el personaje que quiere explicar una cosa y termina sin explicar nada - También encontramos un dúo cortado por episodios - La tempestad es parecida a la de Rossini en El Barbero -

En el Acto 3º quiere retratar tres caracteres de mujer diferentes: la mamá, la niña y la criada.

Le Deserteur. 1769, es la mejor obra de Monigny - La Obertura es importante y dividida en cinco partes con un episodio dramático de trompetas - El dúo del desertor y Guanita está hecho en forma de fuga - El Acto 2º empieza con un Aria de Alexís en tres partes, cuya parte central está acompañada solamente por instrumentos de viento - En el mismo acto emplea canciones populares - La escena mas importante del Acto 3º es la carta a Luisa, con el fagot empleado como elemento dramático.

- André Ernest Grétry. 1741 + 1813.

Nació en Lieja; viajó por Italia, llegando a París en 1767 - Se puede decir de Grétry, que es un genio de segundo orden, pero con la intuición del arte

dramático — Su intención fue unir el canto italiano y la declamación francesa — En sus Memorias publicadas en 1789 en tres volúmenes, expone sus ideas e intenciones sobre el teatro — El 1.^{er} volumen contiene sus memorias personales y el análisis de sus obras, sujetas à tres principios: 1.^o Toda acción debe ser declamada — 2.^o El sentimiento debe ser cantado segun la inflexión expresiva — 3.^o La Orquesta debe decir todo lo que no sea declamado ni cantado — En el 3.^{er} Volumen, propone una forma de teatro nuevo, que no es otra cosa que un anuncio de Wagner, incluso con la orquesta escondida — Grétry escribió 54 obras teatrales, algunas de gran valor.

Richard Cœur-de-Lion 1784 es la obra más conocida de Grétry — Tiene un tema principal que varía de aspecto se-

gun à los personajes à que va dirigido — Es generalmente música muy expresiva en forma de Arias de diferentes clases, en las que se encuentra alguna vez el defecto italiano de repetir en el Allegro, las mismas palabras à falta de otras — En el 1.^{er} acto hay un pasaje curioso en Canon al unísono.

— El prelude del 2.^o acto es muy interesante, con los violines y bajos sin armonía central — En la ronda de soldados emplea trompetas y timbales apagados, con las baquetas cubiertas de tela — En la primera escena del 3.^{er} acto, se encuentra por primera vez el empleo de una sílaba por nota — En la escena de la boda de campesinos, hay una danza verdaderamente deliciosa como melodía y como ritmo.

- Wolfgang Amadeus Mozart. 1756+1791.

Aunque de otra nacionalidad y de otra escuela, es preciso colocar à Mozart en este sitio, porque su labor teatral participa mucho de la escuela italiana y porque à su vez influyó enormemente en los compositores italianos y franceses que le siguieron — Desde pequeño turlo Mozart gran afición à la música dramática y su ópera Bastien y Bastiana la hizo à los doce años de edad — Dejó 14 obras de teatro, entre ellas: Don Juan; La Clemencia di Tito; Così fan tutte; La flauta mágica; Las bodas de Figaro; y El rapto en el serrallo — Del teatro de Mozart puede decirse que es el triunfo de la sinfonía en el drama — Todas sus obras están hechas de pequeños trozos en forma sinfónica, bien yuxtapuestos ò bien unidos por recitados — El espíritu de la música es siempre italiano

pero la escritura es bien alemana — En suma, sería algo monótona y un retroceso del arte Moussigny, à no ser por su encanto melódico, admirable siempre.

Don Juan de Mozart

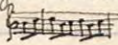
- Antecedentes.

Fue escrita en 1787 con destino à Praga, después del triunfo de Las bodas de Figaro en esta ciudad — Como en casi todas sus obras, está hecha en trozos de forma sinfónica, compuestos de una exposición à la tónica con cadencia à la dominante, y de una reexposición con cadencia conclusiva.

- 1^{er} acto.

La Obertura está en forma de sonata normal con introducción lenta — La 1^a escena consta de tres partes — Un

aria de Leporello à dos repises en fa mayor - la interlencion del Comendador, y el Combate, formando un trío en si b - la vuelta al tono, pero más sombrío, en menor, por la muerte del Comendador - encontramos enseguida el primer parlato especie de recitado colocado entre cada uno de los trozos, que se decían muy deprisa y se acompañaban con el clarín - Estos parlatos no tienen ningún valor dramático ni musical y solo servían para que los artistas descansaran.

En el 2º Cuadro, es muy importante el aria comica de Leporello, en la que el cantante recita y la orquesta lleva la música, à modo de Scherzo - El duo de Zerlina y Masetto en sol  de gran espíritu y gracia es quizás una de las páginas más bellas de la obra. - El duo de Zerlina y Don Juan, delicioso como música, contiene un error de armo-

nico que consiste en poner la misma música à palabras que expresan sentimientos diferentes - El aria en fa de Zerlina (una de las más populares de la obra) es interesante; consta de tres partes - En la 2ª repite la 1ª pero con ornamentos en la línea melódica - La 3ª es un allegro en G - El final del acto, es uno de los más largos que se conocen y consta de 12 pequeños trozos sin la menor conexión unos con otros - 1º Un duo de Zerlina y Masetto en do - 2º Don Juan y el Coro, dialogo en do - 3º Trío Andante en fa - 4º Entrada de las máscaras en re menor - 5º Cuarteto - Minué en fa - 6º Trío de las máscaras en si b - 7º Cuarteto en mi b - 8º Quinteto en do, con coro. - 9º Minué, repetición del anterior en sol mayor - 10º Rapto de Zerlina de mi b à la dominante de re - 11º Un conjunto en fa - y final (12º) en re - El Minué

uno de los trozos más bonitos de este final está instrumentado à tres orquestas.

— 2º acto.

Después de un dúo pequeño y casi sin modular, encontramos un trío de Ulises, Don Juan y Leporello, en cuya parte central aparece ya el tema de la serenata, como un presagio — En la serenata hay un intento de ritmo popular español, y además un abuso de la subdominante quizás por querer darle color español — El sexteto à pesar de estar constituido en trozo sinfónico, tiene carácter dramático — Empieza en mi b y modula à re mayor en el momento de entrar Ana y Octavio, cambiando de nuevo à re menor en el momento de Ana — El Aria de Octavio en si b es un acabado modelo de las arias italianas que siguieron después à partir de Rossini, con cadencia en ornamentos — La estatua del Comendador habla al esti-

lo de Gluck, acompañada por los trombones, que encontramos por primera vez en la obra — Es curioso observar que todos los compositores de esta época entendían del mismo modo los oráculos y las cosas de otro mundo, es decir, una misma nota repetida acompañada por los trombones — El Aria de Ana en fa se compone de dos partes; un Adioso Larghetto y un Allegretto en el que encontramos los mismos ornamentos vocales del aria del tenor — El final está compuesto de ocho trozos pequeños, pero con más unidad que el final del 1º acto — 1º Entrada en re — 2º à dos orquesta, una la de la comedia que toca trozos de ópera del tiempo de Mozart, La Cosa rara; Trai due; y de Las bodas de Figaro — en los tonos de re, fa y si b — Esta orquesta se compone de oboes, clarinetes, fagotes y trompas — 3º Un trío en si b — 4º Una escena dra-

mática en fa — 5ª La escena del Comendador, magnífica como interés dramático y como exaración — Esta hecha a base de la música de la Orquesta y los trombones acompañan siempre que habla el Comendador — 6ª Escena de los espectros en re menor — 7ª Escena de Conjunto en sol mayor y 8ª Final en re mayor.

De Cherubini a Boieldieu.

— Conservatorios.

En su origen el Conservatorio fue una obra de caridad — Era un hospicio o asilo de huérfanos, en los cuales, los niños que tenían disposiciones especiales, recibían educación musical — De los más antiguos fue el Conservatorio de Santa Maria del Loreto, fundado en Nápoles en 1534 — Esta ciudad llegó a tener en el siglo XVIII hasta diez Conservatorios — El de París se fundó en

1494, siendo transformado en Instituto Nacional en 1493 — Estos centros dieron lugar a que se creara un arte oficial rígido y dogmático, que influenció a directores profesores y alumnos — La sanción del Conservatorio de París fue el premio de Roma — Dos Conservatorios que merecen citarse son: el de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, fundado en 1814 por Salieri, célebre por su hostilidad hacia Beethoven, y el Conservatorio de Leipzig, fundado en 1843 por Mendelssohn, que fue profesor de él, con Schumann.

— Maria Luigi Cherubini. 1760 + 1842.

Florentino y autor de una primera serie de óperas ligeras, llegó a París donde ocupó el puesto de director en el teatro de la Feria de San Germán, donde estrenó varias obras con éxito, teniendo la habilidad de atraerse a Gluckistas y Piccinistas — En 1495 fue director del Conservatorio —

Entre sus obras figuran Lodoïska. 1805;
Faniska. 1806, admirada por Haydn y Beethoven; Ali-Baba. 1833; Los Abencerrages 1813, que fracasó por completo; y Anacreon 1803 — La música de Cherubini es mediana aunque bien hecha y con cierta influencia del estilo clásico.

— Jean François Le Sueur. 1760 + 1763.

Maestro de Capilla de Notre Dame de Paris y después director del Conservatorio, después de una vida agitada, hizo una campaña contra el mismo Conservatorio del que fue destituido como director — En 1804, Napoleón lo hizo maestro de capilla de la Corte — Escribió 10 operas de escaso valor — Instrumentaba por sistemas diferentes, según la situación dramática que trataba — En su obra Ossian, ó los Bardos. 1801, suprimió los Violines, colocando las Violas en su lugar y dividiéndolas en 1^{as} y 2^{as} Violas

— Etienne Nicolas Mehul. 1763 + 1817.

Nació en Givet (Ardnas) — Llegó a Paris cuando se ensayaba Hífenia in Taurida, siendo presentado a Gluck, que reconoció su talento para la música dramática — Fue nombrado director del Conservatorio y tuvo cierta fama hasta el triunfo de Spontini que lo eclipsó por completo — Escribió 40 operas, entre ellas Euphrosine et Couradin. 1790, curiosa por sus efectos de trompas; Phrosine et Melidote 1795 — en la que emplea los sonidos tapados en la trompa; Le fermé Henri. 1797 cuya órquesta se tocó tres veces en el estreno, pero la obra fue silbada y se suspendió la representación — Su mejor obra es Joseph. 1807. Aunque tuvo muy poco éxito cuando se estrenó —

La forma del Aria en Mehul, es italiana, à tres partes — la 1^a con inflexión à la dominante — la 2^a modulante — la 3^a es, ò repetición de la primera, ò un nuevo tema que termina

en la tónica — La intención melódica es bien francesa y marca una etapa en el drama, pues emplea el recitado dramático de Gluck, elevándolo, y buscando la adaptación al ambiente y le preocupa la sonoridad orquestal, colorando el sentimiento dramático por la orquesta. — Es indudablemente el mejor de este período.

Joseph de Mehul.

— 1^{er} Acto.

La Órbitura está escrita al estilo de Gluck, en do sin ninguna modulación — Mehul la hizo así, para preparar al público a la tonalidad de do que conserva en toda la obra — Cuenta de un coral, bonito como orquesta y con los violoncellos divididos en el fin, y de un Allegro, cuyo tema está formado de las primeras notas del coral — El recitado de Joseph está casi encadenado a

la Órbitura y sigue el Aria en la mayor primera modulación de la obra — La Romanza de Joseph en do, es el primer modelo que encontramos del Aria à couplet que estableció Mehul y que tan en moda estuvo después, a pesar de no tener nada que ver con el arte dramático — Esta Romanza consta de dos couplets iguales y sin modular. — La escena de Simeon y el coro, es bastante dramática; parte de fa menor y modula a la b — Después de una pequeña marcha en fa, encontramos el Final en la tonalidad de do, que empieza ya a cansar — Además en este Final encontramos un tema vulgar en ritmo de Vals, también en do.

— 2^o Acto.

El Entre-acto, es una marcha en forma de Scherzo sin reprise, de do menor a do mayor, que melódicamente se parece algo a Mendelssohn y que es bastante

bonito como orquesta - Sigue un Cántico instrumentado solamente con trompetas y trompas - empiezan los hombres; sigue un cueto por las mujeres y termina el coro completo - El Final completamente italiano, empleando el mismo tema con diferentes palabras - Tiene dos partes: la 1ª en rondo con tres estribillos en si b y dos cuetos, uno en fa y otro en sol - La 2ª parte es un recitado y un coro.

- 3º acto.

El Cántico en mi b, también es un rondo y en su instrumentación se encuentra el arpa siendo una de las primeras veces que se emplea en la ópera este instrumento -

El duo es bastante bonito y tiene cierto sabor clásico.

Hasta ahora hemos visto en los compositores el esfuerzo en buscar el arte dramático en la melodía, casi siempre de buen gusto, unido al respeto de la declamación,

pero desde Mehul, empieza una época de convencionalismo, debido al estilo italiano llevado a Francia por Spontini, de mal gusto siempre, y cuya melodía llena de adornos sin saber porqué, carece de todo carácter dramático.

- Gaspare Luigi Spontini. 1774+1851.

de Majolati (Incona) - Discípulo de Piccini, obtuvo el favor de Napoleon y de Josefina.

- Se retiró a Berlín, pero el público alemán lo detestaba, teniendo que retirarse al fin a Majolati - Escribió 13 óperas, entre ellas La Vestale. 1804, que es la mejor.

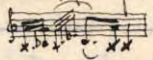
- La música de Spontini, procede del arte de Alessandro Scarlatti, pero en plena decadencia - Con muy poca técnica musical modula muy poco y sin ninguna lógica, y es el verdadero modelo del falso drama, siendo además el primero que se ocupó de buscar el efecto sin cuidarse de seguir el desarrollo dramático.

La Vestale, está en general bien instrumentada — En el Obia de la Gran Vestal encontramos un defecto que ya hemos visto en otros, es decir, la repetición de las mismas palabras con música diferente sin ninguna razón que lo justifique — También encontramos un procedimiento que luego se generalizó, y que se llamaba Passetto — Este consistía en un pasaje musical hecho por la Orquesta sin ninguna relación con el drama, mientras las Voces cantaban cosas importantes, pero que lógicamente quedaban en el segundo plan — Este defecto lo veremos en muchos compositores — En el himno a Vesta, usa los procedimientos de Gluck, pero con sentimiento falso — En el 2º Acto hay un trozo que empezando en do, termina en si b; esta fórmula la veremos después en Meyerbeer. — El Final es bastante malo, pero eso

por primera vez el tantum, lo que hizo un efecto enorme en el público — El Acto 3º tiene una marcha fúnebre en forma de Minué; Berlioz la muestra en su tratado de instrumentación; a pesar de ello, resulta larga, monótona e insuportable.

— Fidelio de Beethoven (1804 à 1811), demuestra ante todo, que su autor no tenía dominio sobre el drama musical — Tiene cosas geniales pero sin llegar à su música sinfónica — Hay trozos, que à pesar de estar hechos cuatro veces, no estuvo nunca Beethoven contento de ellos — Tiene influencia italiana y el 1º Acto parece Mozartiano y como Mozart, construye en trozos de forma sinfónica y yuxtapuestos. — Lo mejor de la obra es la introducción del segundo Acto, magnífica como sentimiento trágico — Parte de fa menor con el tema de la desolación y modulando

hacia mi menor y re b, vuelta de nuevo
à fa — En ella vemos el gruppetto expresivo que pudieramos llamar doloroso:



que empleó Wagner después, y también en

ritmo:  que encontraremos después en Freischütz y en El Oso del Rhin.

— Niccolò Tsonard. 1745+1818.

De Malta — Verdadero fabricante de óperas cómicas de las que escribió unas 50 — Las mejores son: Lendrillon. 1810 y Le rendez-vous bourgeois. — Aunque de poco valor musical, no carecen estas obras de cierta gracia — En Le rendez-vous bourgeois, hay algunos efectos cómicos bonitos, como los cuplés de las niñas cuando se marcha el papá — y en el Aria de Cesar, una cadencia descendente que empieza la voz y termina en fagot — Este efecto ha sido copiado por Maurice

Barlet en su obra L'heure espagnole —
— Federuando Paer. 1771+1839

de Parma — Solo ha hecho una ópera cómica francesa: Le Maître de Chapelle. 1821 — Cogió bien el estilo francés e hizo la caricatura del Aria italiana — El Aria del Maestro de Capilla que piensa hacer una gran ópera y explica todos los instrumentos, es de un gran efecto cómico.

— François Adrien Boieldieu. 1775+1834

de Rouen — No estudió nunca seriamente aunque llegó a ser profesor de composición sin saberla, en el Conservatorio de París — Escribió 34 óperas, 8 de ellas en colaboración — Influenciado un poco por Gretry y otro poco por la música italiana, su característica es siempre la vulgaridad — Sus mejores obras son Jean de Paris. 1812 y La Dame blanche. 1825 — El ritmo es siempre el mismo: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ Vulgar y continuo —

Periodo Judaico.

-Antecedentes.

A partir de Boieldieu, las condiciones de la música dramática cambian por completo, pues el éxito de una ópera, venía a ser un medio de fortuna — Ya hemos visto que en el arte antiguo, aunque los artistas hicieran obras para ganar su vida, tenían siempre como objeto un fin artístico — El Renacimiento trajo el individualismo y con él, el afán de crearse un nombre; los artistas trabajaban por la gloria — Pero en los comienzos del siglo XIX el arte era solamente un medio de enriquecerse, y para ello se crearon los derechos de representación, y de venta según el éxito, para lo cual era preciso que el público apreciara la obra desde el primer momento — Esto fue funesto sobre todo para la música dramática

por ser el teatro más productivo que el concierto — De aquí nacieron dos escuelas teniendo por base el eclectismo, es decir el éxito ante todo — Una italiana que parte de Rossini y otra francesa — y aquí aparece precisamente el judío tomando el éxito como medio para ganar dinero — Los judíos no han sido nunca creadores, pero sí maravillosos imitadores — He aquí los principales compositores de este periodo.

-Daniel François Lubert. 1782+1841

de Caen (Normandía) — fue profesor del Conservatorio — Escribió 44 óperas y fue de los primeros que contribuyó a formar el estilo ecléctico sin el menor espíritu de raza — Sus principales obras son: Le séjour militaire (1813) en la época de Napoleón — La Muette de Portici (1828) en la que una bailarina hacía la protagonista — Tra Diavolo (1830) — Le Domino noir (1834) —

Le lac de Tés (1839) — Les diamants de la couronne (1841) — y La Sirène (1844) — Desde 1844 su fama empezó a declinar. — Basta leer algunas de sus obras, para convencerse de la pobreza de su música y de la nulidad del drama — Según cuentan, Huber tenía en su mesa un cajón de medallas catalogadas, que escogía para cada ópera — El dúo del 2º acto de La Muette de Portici, produjo una revolución en Bélgica; es el colmo de la inexpressión — Pero que La Muette es aún La Sirène — La Orchestura está hecha en forma de sonata sin desarrollo, pero con temas innobles, y en el Allegro, el bombo marca el 2º y 3º tiempo de cada compás — Casi toda la obra está hecha en ritmo de Vals y las arias terminan con cadencias o vocalizaciones vulgares y feas — Es la escuela italiana decadente y sin relieve.

— Louis Joseph Hérold. 1791 + 1833.

De Seltz (Alsacia) — No obtuvo más que tres éxitos y en cambio muchos fracasos. — sus mejores obras son: Marie (1826) — Zampa (1831) — y Le Pré aux Clercs (1832) — Aunque de parecidas cualidades, es algo mejor que Huber y en medio de trozos inexpressivos, toma la música algún relieve — El Oráculo de Zampa es igual a los vistos ya en Gluck, con su mismo acompañamiento de trombones — En sus obras encontramos el Pasquette que ya hemos visto en Spontini y mientras canta la orquesta, los artistas recitan silabicamente — El coro de los Arqueros de Le Pré aux Clercs es bastante interesante — Modula de si b a si mayor y las Violes bajan la 4ª cuerda un semitono — La mascarada es también interesante como orquesta — Quizás es Hérold el mejor de este período, como autor de óperas cómicas.

- Isidore Adam. 1813 + 1856.

de París - estudió con Boieldieu, poco y mal - a la muerte de su padre fue nombrado profesor del Conservatorio - Se hizo después católico para ser maestro de capilla de Carlos X - Sin la menor idea ni sentimiento musical, hizo música como pudo hacer otra cosa - No contento aun, quiso arreglar óperas ajenas, consiguiendo al fin desarreglar Richard Coeur de Lion; Le Déserteur y otras varias - Como Griëtry escribió un libro de Memorias, la mitad del cual habla de cosas de dinero y la otra mitad es un ataque contra Palestrina y los demás polifonistas - Dejó 53 obras teatrales - En casi todos los libretos de esta época encontramos el Imbrogljo italiano, que introdujo en Francia Beaumarchais, que procuraba efectos teatrales y éxitos fáciles, único fin de Compositores y libretistas de esta época -

La obra más conocida de Adam es Giralda (1850), y si bien el libreto contiene algunas situaciones cómicas, el músico no supo aprovecharlas - En el 2º Acto encontramos unos Suplès que confinan con los de Café-concietto - fíjese una escena en rondo, en la que el tema vuelve varias veces sin saber porqué - El Acto 3º empieza con el aria de Giralda según costumbre de todos los actos 3º de óperas y operetas de la época; a este trozo se le llamaba; l'air de 11 heures moins le quart.

- Felicien David. 1810 + 1846.

Nació en Cadenet (Vaucluse) - Viajó por el oriente como misionero de la nueva secta de San Simón - De su estancia en Constantinopla, Smyrna y Egipto, trajo cierto perfume oriental, entonces muy nuevo - Dejó cuatro óperas: La perla del Brasil (1854) - Herculanum (1859) - Lalla Roukh (1862) - y Saphir (1865).

- Jacques Fromental Halévy - 1791 + 1862.

Nació en París - Discípulo de Cherubini y premio de Roma - Después fue profesor del Conservatorio - Sus últimas obras pasaron algo desapercibidas a causa del éxito creciente de Meyerbeer - Escribió 38 óperas entre ellas: La Juive (1835) - L'Eclair (1835) - La reine de Chypre (1841) - Charles VI (1843) - y Les mousquetaires de la reine (1846) - Tiene realmente muy poco interés - En su mejor obra La Juive, encontramos una Orchestra en la que los temas no llegan nunca, y que parece hecha por quien no sabe composición, aunque sea profesor de composición - Empieza el 1º Acto con un Hedem, cuya introducción de Órgano es ridícula - La llegada del cortejo en ritmo de pasadoble, a base del Cornetín, y con temas opuestos al sentimiento de la escena es verdaderamente lamentable - La Pascua en el Acto 2º es

bien mediocre - En el trío hay tres sentimientos diferentes, pero cantan al unísono - En el final del 3º Acto, encontramos esta frase «Electriza las almas», sin embargo el asunto ocurre en 1410 - En suma Halévy carece de estilo - Sus melodías, ritmos y armonías son vulgares - Todo lo grande, resulta ridículo y lo gracioso, vulgar - Es una combinación sin inspiración según la moda de la época.

- Giacomo Meyerbeer - 1791 + 1864.

Nació en Berlín - hijo de un banquero israelita - Discípulo de Clementi en el piano y del Abate Vogler en la composición - Después de varios fracasos en Alemania, fue a Italia donde seducido por las óperas de Rossini escribió varias obras en estilo italiano - Algunos reproches de Weber su antiguo camarada de estudio le hicieron reflexionar y después de un silencio de seis años reaparece en París como Com-

positor francés — La primera obra de esta última serie fue Roberto el diablo estrenada en 1831 — Murio cuando preparaba el estreno de La Africana — Meyerbeer es ante todo un gran ecléctico — En Alemania aprendió a modular instrumentalmente — En Italia aprendió a hacer melodías improvisadas — Y la falta de ritmo lo aprendió en Francia — Su primer estilo, alemán, era una imitación de las óperas del siglo XVIII — Su segundo estilo, italiano, procede de Rossini — De su tercer estilo, francés, dejó seis operas — Roberto el diablo (1831) — Los Hugonotes (1836) — El Profeta (1838) — La estrella del Norte (1854) — Dinorah (1854) — y La Africana (1865) — Meyerbeer forzaba el éxito de sus obras, pagando toda la sala del teatro durante varias representaciones — Instruía cada obra, tres veces, con lápiz negro, azul y rojo, escogiendo después

la instrumentación que más le gustaba, pagando a los ensayos — Cambia de estilo según el gusto del día — A veces en serie de trozos sueltos, como en Roberto y en Hugonotes; y a veces con más cohesión, como en El Profeta — Su ecléctismo es hábil siempre.

27.



Composicion

Vol. 33

VI-Música Dramática

- Epoca Francesa desde Meyerbeer hasta Gounod.
- Renacimiento Italiano de Rossini a Verdi
- Epoca Alemana desde su origen hasta Wagner

Plan de enseñanzade Composición

VI

Música dramática

Ópera Francesa

Los Hugonotes de Meyerbeer.- 5^{er} Acto.

Un coral protestante sirve de tema al Preludio que empieza bien, pero que termina en ritmo de feria - Todo este acto está construido a trocitos como el Don Juan de Mozart, pero sin la música espléndida de aquel - 1^{er} trocito en la mayor, después de una modulación inútil,

muy mal instrumentado y con una reprise por los trombones del peor gusto - 2º Una escena en fa, construida como rondo, verdadero error dramático - Entrada de Raul en la b y Olga en do - Cada trocito en un tono distinto sin saber porque, dando lugar a modulaciones inutiles, bastante mal hechas además - Después de un recitado de Raul, en que la musica parece subir un poco de nivel, encontramos una romanza a cuplés, en si b acompañada por la antigua Viola de amor, que aunque un remedo de las romanzas italianas no estaria mal, a no ser por las cadencias innobles con que termina cada cuplé - La canción del Pif, prof aunque vulgar es lo mejor del acto; tiene cierta gracia y está curiosamente instrumentada para flautín, bajos, trompas, caja y platillos. - Sigue una escena en si b y en rondo y el final en el que hay algunos

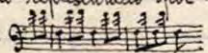
intentos de drama y la lectura de la carta, que recuerda algo los oráculos de Gluck, pero que todo ello se desvanece pronto, en la vulgar canción del paje y en el no menos vulgar trozo final.

- 2º acto.

Es uno de los peores de Meyerbeer - No se sabe realmente, entre el aria de la Reina, el baile, y la canción del paje, cual es peor de las tres piezas - están unidas por recitados que a mas de inexpressivos nada tienen que ver con el drama - Termina el acto un concertante en que solo está buscado el efecto de público, sin preocuparse nada de la escena, ni de los diferentes sentimientos, cantado al unísono por todos - La tonalidad y las modulaciones tan malas como en el primer acto.

- 3º acto.

Mucho mejor que el precedente - Empieza con una gran escena popular, que no está

mal, aunque con demasiada celeridad en los contrastes — Se compone de un coro bastante bonito en re — del vulgarísimo cataplán en si b, tonalidad traída por una modulación indigna de un compositor — Sigue una lencia que se acopla después con el cataplán — Cuando católicos y protestantes van a venir a las manos, aparecen los zingaros, en el tono de mi mayor, primera modulación lógica que encontramos en la obra — Todos los temas de los zingaros, aunque tienen cierto color, son vulgares — Después de un recitado inexpressivo, aparece el coprifuso cuyo tema procede de la Alleluia gregoriana Corona tribulationes, y empleado después por Victoria y Bach — Después de un corto recitado incoloro, sigue un dúo bastante bueno como música y en el que Marcelo está representado por un tema algo cómico:  poco en relación con su carácter — Consta este dúo de tres partes. 1ª en fa de preparación —

La parte 2ª en re con un tema muy bonito, pero completamente sinfónico, y que canta Valentina a dúo con una trampa, combinación bastante grotesca — 3ª en dos aspectos — en fa menor, con un tema inquieto bastante bueno y otro en fa mayor mucho más vulgar, llegando a vulgarísimo en la coda — La escena del Duelo, es la más limpia de todo el acto — Está construida sinfónicamente, en 5 partes — 1ª, un lied en mi mayor con un tema rítmico — 2ª, modulante — 3ª, repetición — 4ª, modulante y 5ª, magnífica explosión melódica en mi mayor — Si la tonalidad, ni el sentimiento están de acuerdo con el drama, pero no está mal como trozo de música — El coro de la disputa es un scherzo en la, de sentimiento amable, completamente contrario a la escena — En cuanto al final es inmóvil en todos los sentidos.

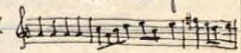
- 4º acto.

Se compone de dos grandes escenas - La 1ª es la conjuración y bendición de finiales - En toda ella hay constantes anomalías de la música con el espíritu de la letra - Se compone de un Andante con un tema en mi menor - Un 2º tema en mi mayor que sirve después para la bendición - y otro en do#, rítmico - todos bastante mediacres - El Allegro tiene dos temas peores aún que los del Andante - La bendición tiene tres partes - Un Andante en lab que tiene cierta grandeza - Un Allegro en sol# (Meyerbeer arma la clave en do# menor) muy vulgar y la repetición del tema de la conjuración en un ridículo concertante en mi mayor, cuyo redoble de caja terminando en un platillazo causó la admiración del público - termina el trozo con una Coda dramática, que no está mal, á excepción de un grito ilógico del coro, incomprensible con el espíritu de la Coda.

El duo de Valentina y Kaul es el mejor trozo de la obra, pues aún con los efectos mayores berrianos, tiene emoción y es expresivo - tiene 5 partes - La 1ª es un passatto en lab y después en do, pero con distinta letra - La 2ª parte en fa menor y la 3ª en fa mayor que aunque efectistas son bastante expresivas - Entre esta parte y la siguiente hay un recitado con un gran error dramático: la declaración de amor de Valentina produce una cadencia afirmativa en do, es decir, una afirmación en el momento de mayor desconcierto - La 4ª parte es una frase muy expresiva en sol#, tonalidad extraña é impuesta á Meyerbeer por un cantante - La 5ª parte es la Vuelta á fa en un allegro, á veces inquieto y á veces vulgar

- 5º Acto

Empieza bien con un preludio que evoca el trágico duo del 4º acto - Ya en el baile baja el nivel de la música - En el aria

de Paul ocurre lo mismo, es decir, que empieza bien y acaba mal defecto constante de Meyerbeer que quiera sacar efectos à los finales — En el terceto que sigue, emplea el clarinete bajo, que se acababa de usar entonces, pues nada perdonaba Meyerbeer que pudiera contribuir al éxito — Esta escena tiene bastante emoción y se compone de tres estrofas iguales en mi b menor y mayor — El coro que sigue es interesante, pues aprovecha el autor los armónicos naturales de una trumpeta simple en re, siendo el tono de la menor, lo que da por resultado una escala parecida à la de tonos: 

— El Profeta, aunque con los mismos defectos de Hugonotes, está mejor hecha — A veces en trozos sueltos, pero sirviendo la tonalidad como hilo conductor, y otras veces en un buen trozo, pone efectos vulgares para buscar el

éxito — En el 1.^{er} Acto hay reminiscencias de Guillermo Tell en el coro pastoral; de Bach, en el coro de los Anabaptistas; y de Gluck en el ensueño, donde hay un gran error dramático al acompañar unas palabras suspensivas con una cadencia perfecta — Además la tonalidad es incoherente, partiendo de mi b mayor, para terminar en re mayor — El coro de soldados revolucionados es de lo mejor de la obra, como también el recitado del Profeta, noble de expresión y con una magnífica modulación de si mayor à mi b menor — La plegaria es también interesante — La escena de la Catedral está dividida en seis partes y es la más importante de la obra — 1.^a Marcha en mi b — 2.^a Plegaria en sol b — 3.^a Imprecación (Con órgano, que acompañaba en vez de ser impersonal) — 4.^a Coro en la b — 5.^a Cuplés, desarrollo del Coral en re, y estríbilló — 6.^a El milagro, hacia re como domi-

nante de sol — En el momento del milagro hay una modulación muy buena de fa# à do — En general es una buena escena en la que hay ensayos de drama y de unidad de temas.

Consecuencia de Meyerbeer.

— Preliminares.

La escuela ecléctica de Meyerbeer y sus éxitos influenciaron un grupo de compositores, todos ellos de talento y de buenas intenciones, pero que siguieron diferentes caminos según sus aptitudes.

— Jacques Offenbach. 1819+1880

Nació en Colonia, pero vivió siempre en París y puede considerarse francés — Quiso hacer óperas cómicas y el éxito lo forzó à la bufonería, creando con esto la Ópereta, que aunque de gran espíritu es música inferior.

— Entre sus obras merecen citarse Orfeo (1858),

La belle Hélène (1864); Barbe Bleue (1866); La Vie Parisienne (1866); La Grande Duchesse (1864); y Les Brigands, que es sin duda una de las mejores — Aunque sin ninguna elevación de ideas, Offenbach tenía la intuición del drama y el sentido tonal, conservando las tonalidades iguales para las mismas escenas.

— Hector Berlioz. 1803+1869.

Se obstinó en seguir la vía de Gluck, pero en realidad sufrió la influencia de Spontini y de Meyerbeer — Escribió Bernsenuto Cellini (1838); Beatrice (1862); La prise de Troie (1861); y Les Troyens à Carthage (1863).

— Todas estas obras son una amalgama de cosas buenas y malas, en las que se destaca siempre la instrumentación, en que tanto brilló su autor — En La prise de Troie está la Pantomima de Andromaque que es lo mejor de la obra, como drama y como poesía — En cambio el recitado de Eneas

contiene el grave error de haber escrito la música antes de poner las palabras, que están en completa oposición con ella — Algunos temas de esta obra, aparecen también en Les Troyens à Carthage — En el 2º acto de esta ópera, se encuentra un poema sinfónico (especialidad del autor) en 4 partes — 1ª corta, con un tema en do — 2ª, la caza, empezando en re y modulando después — 3ª La tempestad y la 4ª la vuelta al tema — En general es un trozo sin cohesión con reminiscencias de Meyerbeer, de Wagner y hasta de Beethoven — En el 3º acto hay un septimino verdaderamente delicioso, con un cambio dramático que da lugar a una modulación de fa a sol b. Muy curioso además como orquesta, con una pedal de flautas y una nota persistente de contrabajos, como un eco lejano.

— Ambroise Thomas. 1811 + 1896.

Nacido en Metz — obtuvo el premio de Roma

y fue director del Conservatorio — Aunque de poco valor, ha tenido gran nombre durante medio siglo — De estilo eclectico e influenciado por Meyerbeer, aunque más fino de sentimiento, ha escrito una gran cantidad de obras escénicas, entre ellas: Raymond (1851); Le Caid (1849); Le Jongleur d'une nuit d'été (1850); Mignon (1866) que alcanzó un éxito enorme, y cuyas representaciones llegaron a mil, en Mayo de 1894; y Hamlet (1868).

— Victor Massé. 1822 + 1884.

de Lorient — obtuvo el premio de Roma, y fue discípulo de Halévy — Compuso 19 óperas entre ellas: Galatée (1852) — Les Noces de Jeannette (1855) — Les Saisons (1855) — y Paul et Virginie (1846), todas ellas de poco valor.

— Charles François Gounod. 1818 + 1893.

Nació en París — discípulo de Halévy, de Paër, y de Lesueur — Obtuvo también el premio de Roma, estudiando allí el estilo de

Palestrina - A su vuelta à Paris, estudió teología estando à punto de ser eclesiástico, pero la audición de las obras de Schumann lo hizo cambiar de ideas, dedicándose al estudio de este compositor y de Berlioz, decidiendo escribir para el teatro - A pesar de tantos estudios, la única influencia que se ve en él, es la de Meyerbeer - Su primera obra teatral fue Safo (1851), reconstitución de la Antigüedad bien pobre, y en la que se ve todas las cualidades y defectos del Autor, desde un duo bufo del estilo de Opereta en el 2º acto, hasta la escena de Safo en la pena, muy bonita como contraste dramático y con una modulación de do menor à fa mayor que da una sensación de frescura, muy de acuerdo con la situación escénica.

Después de Safo, estrenó Gounod: Philemon et Baucis (1860); Mireille (1864); Romeo et Juliette (1864); Polyeucte (1869); y Le tribut

de Zamora (1881), pero el Verdadero éxito de Gounod fue Faust (1859) - En su estreno, la obra desconcertó al público y siendo la trató de oscura - Hoy en día podemos afirmar que es una amalgama de cosas buenas y malas, de influencia meyerbeeriana, pero hecha por un artista de temperamento más fino, de más talento, y de mejor buena fé que Meyerbeer, y que llega à emocionar profundamente à veces, como en la primera escena de la obra - Hacer un análisis del Faust, supondría repetir las mismas cosas que en el de Hugonotes.

Renacimiento italiano

- Antecedentes.

Después de Alessandro Scarlatti, hubo una gran cantidad de Compositores Italianos que se establecieron en el extranjero - En el siglo XVII vivieron en Viena: Cesti; Draghi; y Pistocchi, fundador de la escuela de canto de Bologna, y también Caldara - En Dresde vivieron Pallavicino y Bontempi como músicos de la Corte - En Munich encontramos más tarde a Bernaldi, a Steffani y a Vivaldi; y en Londres a Bononcini, que sostuvo una gran rivalidad con Handel - En el siglo XVIII, Piccini; Sarti y Sacchini viajaron también, y Salieri que se estableció en Viena, estudió con Gluck y enseñó más tarde a Schubert los principios del arte dramático - Si bien es verdad que estos compositores lle-

varon la influencia italiana a todas partes, no es menos cierto que ellos a su vez fueron influenciados por las escuelas extranjeras, llegando a crearse de esta manera una nueva escuela de italiano - mismo Cosmopolita, cuyo fundador y sostenedor de ella fue Rossini.

- Gioacchino Antonio Rossini. 1792-1868.

Nació en Pésaro - empezó su carrera en Italia, estudiando composición con el abate Mattei, estudios que interrumpió al terminar el Contrapunto, pues según el mismo Mattei decía "bastante sabía ya para componer óperas" - Después de varios ensayos de teatros estrenó en Venecia Tancredi que fue su primer éxito - Este creció en la Italiana en Argel y sobre todo en El Barbero de Sevilla - Esta obra se estrenó en el Teatro Argentina de Roma, siendo acogida con una silba horrorosa, debida sin duda a la audacia de haber escogido el mis-

mo libretto que Paisiello - Aguiardo Rossini por el fracaso, no dirigió la 2ª, que fue un éxito estruendoso para el autor, en cuyo honor se organizó la misma noche una retreta con autorchas - Este mismo año, el 1816, estrenó Otello, en el que renunció a los recitados parlantes - Por esta época un empresario llamado Barbaja le aseguró 12,000 libras anuales, con la obligación de escribir dos óperas por año; pero el fracaso de Semiramis en 1822, decidió a Rossini a romper el contrato y marcharse a Londres, ganando en cinco meses 10,000 libras en conciertos y lecciones - Llegó a París en 1823, donde dirigió el Teatro Italiano y donde compuso varias óperas francesas entre ellas Guillermo Tell en 1829, después de la cual y en los 38 años que vivió, solo compuso el Stabat Mater.

La tan decantada personalidad de Rossini es completamente falsa, y fraceda tan

solo de la influencia de Mozart, gracias a la cual, hizo verdadera música a veces - A partir de 1822, cambia de estilo pero trabaja tan deprisa, que acaba por hacer cualquier cosa - Solo al fin de su vida busca el Verdadero Drama en el Guillermo Tell - Su mejor obra es el Barbero.

El Barbero de Sevilla de Rossini

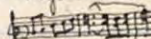
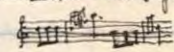
- 1er acto.

La Obertura la escribió para otra obra - Rebosante de gracia y de espíritu, está deliciosamente instrumentada, para la cuerda, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas - Rossini que tocaba la trompa, la escribe maravillosamente - La Obertura consta de una introducción; de una exposición de fonata con un tema en mi menor, una larga transición y un segundo tema en sol, en el que

encontramos por primera vez el Crescendo rossiniano, que consiste en una cadencia rítmica que empezando en pianísimo se repite varias veces, cada vez más intensa, hasta llegar a una explosión de sonoridad. Después de la exposición y sin desarrollo, empieza la reexposición con el 2º tema en mi mayor y fin transición.

— La 1ª escena, completamente mozartiana forma un lied en tres partes. — La Cavatina en do, es un modelo de aria italiana en forma Andante-Allegro, con el canto muy adornado y cadencia a la 3ª superior (en mi) muy empleada en esta época. — Al fin de esta escena, el Coro da las gracias en un Crescendo de efecto y oportunamente empleado.

— La Cavatina de Figaro es una maravilla como música, como ritmo y aún como plan. — Consiste de un largo ritornello de orquesta.

— del 1º tema  — del segundo tema a la dominante, 

modulando después a mi b — de la reprise del 1º tema — y de un largo passetto, tomado del ritornello, el habitual Crescendo de la orquesta, mientras el cantante declama — termina todo con una Coda, casi sílabica. — Por todos conceptos es magnífica esta Cavatina. — Los recitados parlantes que ocupan gran extensión tienen el mismo significado y valor que los de Don Juan de Mozart. — El duo de Figaro y Almaviva, tiene menos relieve que los otros números y está hecho en tres secciones. — 1ª en sol con un tema compuesto de trocitos diferentes. — 2ª modulante y con la reprise de uno de los trocitos anteriores. — 3ª descripción de la tienda de Figaro en un largo passetto a base del Crescendo, en el tono. — La tonalidad aunque no tiene parte en la trama de la obra, guarda siempre cierto equilibrio tonal, sin incurrir en las disparatadas modulaciones de Meyerbeer. — La Cavatina de Rossina sin gran valor musical, no modu-

la ni una sola vez y tiene una forma extraña.
—Consta de una primera sección à base de vocalizaciones; de una doble exposicion de un tema; y de una especie de estribillo, tambien repetido; en total es un lied con secciones diferentes — El Aria de la Calumnia es de un gran interés — El medio dramático y las palabras se ajustan perfectamente al Crescendo rossiniano — Tiene dos partes — La 1ª es la explicacion de la Calumnia en re, con un passetto en Crescendo que por excepcion modula — La 2ª, es un nuevo tema que representa al pobre calumniado — El Aria de Don Bartolo no tendria interés à no ser por el Allegro Vivace que es un verdadero calco de Mozart — El Final, parecido à todos sus congeneres, tiene al menos sobre ellos, cierto equilibrio tonal — Consta de 6 trozos separados e independientes — 1ª Passetto de caracter militar (en do y en mi b) — Nuevo passetto ritmico muy bonito (en sol y modulando despues — Reprise del

primer passetto (en do) — 2ª, Quinteto à vocalizaciones (en do) — 3ª entrada de Figaro (Modulacion à mi b) — Sexteto y coro (modulante hacia do) — 4ª entrada de los soldados — por imitaciones (en sol) — 5ª Almarisa se da à conocer — escena de conjunto (en la b) — 6ª Conjunto final; unisono y passetto (en do mi b y do) — Esta ultima parte no tiene ningun valor musical.

— 2º Acto.

El Quinteto es la mejor esencia de este acto — Está dividida en cuatro partes — La 1ª es un largo passetto en mi b — La 2ª en sol, que es la despedida de Don Basilio — Consta de una sola frase, que repiten todos, uno à uno — La 3ª es tambien un passetto, verdaderamente delicioso en si b, tonalidad que aparece al marcharse Don Basilio — Durante este passetto, Figaro hace la barba à Don Bartolo — modula à mi b, y al descubrir los

amores de Elmira y Rosina, hay un conjunto, también en mi b, en que la orquesta canta y las voces acompañan. — Es una escena muy bonita, de mucho espíritu, y de gran equilibrio tonal. — El aria de la Criada, es un lied, pero de sentimiento más francés que italiano, con gran semejanza à las arias de Götty. — La tempestad no tiene gran interés, y consta también de tres partes: 1ª y 3ª en do, que se corresponden y 2ª modulante.

— Vincenzo Bellini. 1801+1835.

Nació en Catania (Sicilia) — Estudió con Zingarelli en el Conservatorio de Nápoles y empezó à componer óperas — La crítica reprochó à Bellini la demasiada simplicidad de su escritura, y éste, comprendiendo la justicia del reproche, quiso hacer una obra más acabada, dando en 1831 la

Norma en Milán — En 1833 se trasladó à Paris, donde no hizo más que una ópera Y Puritani — En total escribió 10 óperas de las que à más de las nombradas merecen citarse La Straniera (1828) y La Sonnambula (1831) — Es inútil hacer reproches à Bellini, toda vez que estaba en una completa ignorancia de su arte — El drama no le sirvió más que de pretexto para hacer melodías de inspiración casi infantil, siempre agradables y algunas veces vulgares — Es verdaderamente lástima que un compositor maravillosamente dotado, no haya podido sacar partido de su talento por su falta absoluta de educación musical.

— Gaetano Donizetti. 1797+1848

De Bergamo — Discípulo de Simón Mayr y después de Pilotti y Mattei en Bolonia — Debutó en 1818 con un ópera Lurico, Conte di Borgogna, hecha sobre el modelo ros-

simiano, que siguió copiando durante toda su vida — sostuvo gran rivalidad con Bellini, sobre todo después del estreno de 4ª Puritani, pero su ópera Lucia y la muerte de Bellini lo hizo dueño de la situación — En 1840 se estableció en París — Sus principales obras son: Lucia di Lammermoor (1836); Polinto (1839); La Favorita (1841); y Linda de Chamounix (1842). Con la misma ignorancia de su arte que Bellini, muchísimo peor dotado, y con un evidente mal gusto, supo acoplar los defectos de Rossini y los de Meyerbeer, sin el talento del uno, ni la habilidad del otro — Como sentimiento, llega a la completa nulidad en la expresión (véase fino el final de Lucia, y el aria de la locura) bajo el punto de vista dramático — Sus obras no son más que una serie de pasaditos siempre en oposición con el drama, y de romanzas vulgares, cuya única ex-

presión dramática es el empleo del acorde de séptima disminuida, verdadero argote de esta época — He aquí un análisis del 4º acto de Favorita, como prueba de todo esto.

La introducción y coro, imitación de música religiosa, perfectamente inexpressiva, tiene 3 partes o trozos (do, mi, do) el 1º y el 3º subdivididos en multitud de frases sueltas con sus correspondientes cadencias, muchas de ellas conclusivas — La romanza de Fernando (pequeño lied en do) es de contorno melódico tan pobre, que no se concibe como ha podido gustar — Sigue una escena con coro, (de fa a la b) también con carácter religioso que como la anterior está construida con frases cortas e independientes — Empieza en fa, y pasando por si b y mi b, llega a la b, sin que se sepa por qué modula y por qué se detiene en la b — El duo final, que

no es más que una sucesión de romanzas y passettos, empieza bruscamente en la menor, sin que haya ningún cambio dramático; después modula a la b y a mi menor, para quedarse definitivamente en do, dando lugar a una explosión de vulgaridad, hasta la llegada de la muerte que les sorprende en una cadencia perfecta — Es verdaderamente lamentable.

— Giuseppe Verdi. 1813 + 1901.

Nació en Roncole (Parma) — La Villa de Busseto, próxima a Roncole y después Baraghi (rico particular) le costearon sus estudios musicales que hizo en Milán con Lavigna, pues Basilj, director del Conservatorio no quiso admitirlo, por creerlo de poco talento — Después de varios ensayos teatrales bien acogidos, dió en 1842 el Nabucodonosor que hizo su reputación — Desde esta fecha hasta 1864, Verdi escribió un gran número de óperas, mejores

o peores, pero todas hechas en el molde rossiniano — Entre ellas merecen citarse: Unani (1844); Rigoletto (1851); Il Trovatore y La Traviata (1853) — La contextura de estas obras del primer período no difiere en nada a las óperas estudiadas anteriormente, y constan siempre de romanzas y piezas yuxtapuestas sin orden y en completa oposición con el drama casi siempre — La tonalidad sin el menor equilibrio, como podemos ver en el Trovador, que a un aña en re b, sigue en coro en mi b. — A partir de 1864, Verdi empieza su transformación con Don Carlos, aunque tímida-mente, pues solo se distinguía de las demás, en la mayor importancia de los números musicales — En 1871 escribió Verdi Aida por encargo del Virrey Ismael-Pacha, para inauguración del teatro italiano en el Cairo — El autor cobró

100,000 francos y la obra tuvo gran éxito — En Italia continúa el periodo de transformación: los elementos son más finos; la armonía y la orquesta más cuidadas y hay ensayos de drama y de ambiente — Sin embargo el plan y la estructura son iguales a las anteriores — A partir de aquí Verdi conoce ya las obras de Wagner y quiere instruirse, estudiando a Cimarosa y a Palestrina — Después de esta preparación escribió dos obras que pertenecen a su tercer periodo: Otello (1884), aún con fluctuaciones, y Falstaff (1893) que es una maravilla — Como estas dos obras son una consecuencia del arte Wagneriano, las estudiaremos después de las obras de Wagner.

Epoca Alemana

— Orígenes.

La música en Alemania fue artículo de importación hasta fin del siglo XVII — Rolando de Lassus que vivió en Munich con sus hijos, organizó espectáculos musicales especies de representaciones líricas, donde habian improvisaciones cantadas, bailadas, y mimadas, de carácter popular — La más celebre de estas representaciones se dió en la Corte de Baviera en 1568 — También habia en Munich una escuela de drama muy importante, en la que representaban misterios religiosos, como La caída de Lucifer que data de 1574.

Heinrich Schütz (Sagitario) — 1585-1642 — fue el primero que hizo música dramática — Conoció a Monteverdi como camarada en la escuela de Gabrieli — Introdujo el estilo

recitativo en Alemania y escribió la primera ópera Alemana Dafne, libro de Rinuccini (traducido por Opitz) que se estrenó en Worgau y cuya partitura se perdió — La Philotea estrenada en Munich en 1643, y cuyo autor era un religioso desconocido, participaba del Oratorio y del drama y su tendencia místico-dramática ha llegado hasta nuestros días en Parsifal — Su orquesta era bastante complicada: órgano; 4 Violines, 3 Violas, 4 oboes, 3 trombones y varias tiorbas — Sigismund Staden. 1605 + 1655. — Escribió El alma eterna (1645). — primera ópera alemana que se conserva y cuya orquesta difiere algo de la de Philotea — Todas estas tentativas eran aisladas y ahogadas por las óperas italianas, dando lugar a una interrupción en la producción dramática hasta que en Hamburgo se constituyó un teatro para representar

óperas alemanas — Este teatro fue dirigido por compositores que fueron tenidos:

Johann Theile. 1646 + 1724, llamado el padre de los contrapuntistas — Fue el primer director del teatro, que se inauguró con su obra Adam y Eva. (1648)

Johann Franck. 1641 — médico — representó en el teatro de Hamburgo catorce óperas con gran éxito que fueron traducidas en francés entre ellas se conocen Don Pedro; Alceste; y Cara Mustapha que se representaba en dos días — Se estableció en España, donde murió. Nikolaus Stunck. 1640 + 1700 — organizó un teatro en Leipzig, donde representó sus óperas, entre ellas Sejano (1648) que también necesitaba dos días para su representación. Reinhard Keiser. 1644 + 1739 — llevó una vida muy agitada — Escribió 116 óperas para Hamburgo, a cinco por año, entre ellas El príncipe ridículo.

Johann Mattheson. 1681+1764. — Célebre por su duelo con Handel — escribió ocho óperas.

Georg-Friedrich Handel. 1685+1759. — Escribió cuatro óperas para el teatro de Hamburgo: Almira (1705) fue la primera — Durante su estancia en Londres, escribió 38 óperas en estilo italiano, entre ellas Rinaldo (1710) que escribió en quince días y Julio César (1724).

Desde esta época, se apoderaron de nuevo los italianos del teatro de Hamburgo, sufriendo una segunda interrupción la producción dramática alemana, que dura 50 años — Karl-Heinrich Graun. 1701+1759, reanudo el trabajo, escribiendo 38 óperas para Berlín, entre ellas: Gala-trea (1744), pastoral, en colaboración con Federico II de Prusia.

- La Ópera Lírica Alemana.

Aunque en estilo francés, es menos in-

teresante que la francesa — El creador de este género en Alemania fue Johann Adam Hiller. 1728+1804 — Quiso hacer la tentativa curiosa de que cada personaje tuviera su estilo personal — Hizo 14 óperetas, algunas en dos partes, como El diablo está en casa.

Karl Dittersdorf (von). 1739+1799. — Su celebridad proviene de haber sido rival de Mozart, a quien venció en sus óperas hasta su muerte — de sus 24 óperas líricas solo merece citarse: El médico boticario. (1786).

Peter von Winter. 1754+1825 — discípulo del abate Vogler — escribió 38 óperas, entre las que pueden citarse: La noche de Santo Jonás (1795) — Jnes de Castro (1791) — y Hamelán (1803) cuya marcha hizo tocar Napoleón en todo el Imperio.

Wolfgang Mozart. 1756+1791 — a quien hemos estudiado en la época francesa.

- Karl Maria Weber. 1786 + 1826.

No solamente salvó a Alemania de la caída de la ópera, por la influencia italiana, sino que preparó el camino a Wagner y a la reacción contemporánea — En esto hubo mucho de patetismo, como lo demuestra su protesta de la invasión napoleónica, y de la influencia de los compositores italianos — Rossini logró eclipsarlo, pero él persistió siempre en su estilo — Sus primeras óperas: Silvana (1810) y Abu Hassan (1811) están influenciadas por Bittersdorf — En Freischütz (1821); Euryanthe (1823); y Oberon (1826), es maestro por completo en la técnica teatral.

Freischütz de Weber

- 1^{er} acto.

La órchestra (analizada ya en otro lugar) prepara el ambiente del drama, y es la lucha

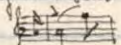
contra el mal, que predomina en toda ella en la tonalidad de do menor, hasta que al fin vence el amor de Agata en do mayor — es un verdadero resumen de la obra — Empieza la obra con un coro popular (siempre) de gran brillantez, al que sigue una marcha grotesca (en sol) tocada por algunos instrumentos solamente — Los dúos de Kilian tienen poco valor — En el trío se dibujan ya los diferentes caracteres de los personajes: la tristeza de Max en la menor; el carácter diabólico de Gaspar, por un tema nervioso y ondulante; y la simpatía del pueblo a Max, por un tema de esperanza, casi religioso, en do, que acompañan las trompas; termina este trío de forma Lied, con la reprise deprimida, con una alegre coda del pueblo, en fa. — Después del vals popular, estalla la desesperación de Max en una escena de gran importancia — Por primera vez y de

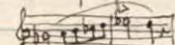
una manera consciente, el ambiente y el paisaje toman parte en la música, descritos por la Orquesta — Esta escena se compone de dos partes: La 1ª en tres tiempos = la melancolía de Max (en mi b); la aparición del siniestro Samuel con su fatídico tema (en do menor) y el recuerdo de Agata (en sol mayor, hacia la luz). La 2ª parte, es un Alegro (también en do menor) en el que aparte de una aspiración hacia la luz (en mi b), predomina la influencia de Samuel, y con ella la desesperación de Max — Gaspar entra en escena, acentuando más aún la influencia diabólica — Canta una canción a dúo y un aria de triunfo, que empieza en re menor, y que modula después, al invocar a los espíritus infernales en un pasaje maravillosamente descrito por la Orquesta, terminando al fin en re mayor con un efecto diabólico hecho por los flautines.

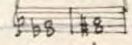
— 2º acto.

El paisaje es la base de todo este acto — el ambiente de tranquilidad se describe desde las primeras notas, como también el diferente carácter de Agata y Anita — La primera parte (en la mayor) se acompaña a golpes de martillo — Al tomar la palabra Agata con sus sombríos presagios se oscurece la tonalidad, modulando a sol# menor — La Alegría de Anita, vuelta con la tonalidad de la, en un scherzando lleno de adornos, mientras Agata canta una melodía de sentimientos melancólicos. — es un conjunto magnífico como contraste — El Aria de Agata tiene tanto valor como la de Max del 1º acto, y el paisaje toma gran importancia — Empieza con una flegaría en mi mayor, a la que sigue una escena pintoresca en la que primero se oye el murmullo del bosque por las violas y violoncillos (en do) con el

mismo carácter que el que Wagner hizo de
pues, y más tarde el ruido de los pasos
de Max que se acerca, figurado por las
trompas — Sigue un canto de alegría en
mi mayor, con un recuerdo de la plegaria.
— El trío está constituido como un
minué — Tiene dos temas: uno de angus-
tia y otro de esperanza — Un conjunto en
la b, forma el trío, con reprise del te-
ma de esperanza en el tono — No tiene
gran interés como música.

El 2º cuadro en las gargantas del lobo,
es uno de los mejores trozos musicales de
la literatura dramática — Se pueda di-
vidir en 5 partes — 1ª - paisaje infernal
en fa #, con el coro de espíritus inferna-
les y el diseño de los pájaros noctur-
nos  — Esta parte, magnífica
como evocación, termina con la apari-
ción de Samuel, con su tema diabólico,
con la sombría tonalidad de los clarinetes

en su región grave — 2ª. Con Samuel vuel-
ve la tonalidad de do menor, de influencia
fatal — El diálogo de Gaspar y Samuel, cortado
por el terror, modula a los tonos os-
curos: fa menor; sol menor y re b, terminan-
do con una afirmación de Samuel en do
menor — 3ª. Espera de Gaspar con el te-
ma de los pájaros nocturnos y el flautín
diabólico que ya hemos visto en el 1º
acto — 4ª. Llegada de Max: es una es-
cena de contrastes, que parte de mi b,
y que acompañan las trompas con sor-
dina — El diseño recuerda algo el tema
de la esperanza — La orquesta describe
el vuelo de los pájaros nocturnos, y los
ritmos burlescos de los cazadores, que
deciden a Max, en una modulación a
do menor — Pero la visión de su madre
que suplica lo detiene — La tonalidad cam-
bia a si b y aparece un diseño supli-
cante  — Una nueva

modulación a la menor, y es aguda la que aparece en un diseño rítmico, casi Vaporeso; esta visión decide a Max, en un cambio brusco a do menor - 5ª empieza la fundición de balas, por las flautas en el Grave  y después la llamada a Samuel - la primera bala (en la menor) es un paso de nubes - en la segunda (la menor) los pájaros nocturnos vuelan alrededor; empleando la 4ª disminuida - la tercera (si b) es el paso de un jabalí - En la cuarta bala (re menor) un viento terrible anuncia la tempestad - la quinta (en la dominante de do) es un galopar de caballos y ruedas de fuego - En la sexta aparecen los cazadores infernales, en un siniestro toque de trompas, con notas agresivas, en acordes que preparan ya el do menor - Emplea para esto la trompa en si b agudo - En la 7ª, se

establece ya el do menor, con el diseño de los espíritus infernales, que sube a re, mi, la b, llegando a do, al aparecer Samuel - Al caer Max hay una brusca modulación a fa #, que termina el cuadro.

- 3^{er} acto

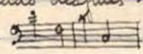
El entre-acto es un canto popular tomado del coro de los cazadores - Una Carlota de estilo italiano y una romanza con acompañamiento obligado de viola, casi un verdadero concierto, forman la primera parte de este acto, con poco interés musical - El cortejo de las muchachas tiene carácter popular, aunque el tema es de Weber - Bon Cuple, cantados por una muchacha, con estribillos que cantan todas juntas - Al descubrir la corona y encontrar que es de muerto, las muchachas se retiran cantando el estribillo, pero con un ritmo fúnebre en las violas y una modulación lenta

de do mayor à re menor, que oscurece el ambiente — Todo este pasaje es magnífico — El coro de Cazadores, recuerda algo al rotaplán de Hugonotes, y no es mucho mejor como música — El final tiene 4 partes — 1ª el tiro en do menor, bajo la influencia fatal — Al despertar Agata, un arpeggio de Violoncello, suave, continuado por la flauta — Alegría general y la tonalidad cambia à do mayor — Al aparecer Samuel, con su tema, muere Gaspar, en progresión harmónica ascendente, pero terminando en do menor que aparece por última vez — La 2ª parte, es el juicio de Max, en la menor, con un fagot que expresa su queja — Cada vez que Max se defiende de la acusación hay una modulación de la à sol, que da la sensación de afirmación — La 3ª parte, es la llegada del Ermitaño, en mi b, que cam-

bia en si menor, cuando suplica al príncipe que perdona à Max — La 4ª parte es el canto de reconocimiento en si mayor, que crece poco à poco en intensidad, hasta terminar con el triunfo de Agata en do mayor.

— Euryanthe.

Se encuentran en ella las mismas cualidades del Freischütz, y se puede decir que es el comienzo del arte Wagneriano — Emplea las tonalidades conscientemente, usando las mismas, para las situaciones idénticas — Euryanthe, está representada por un tema de astucia, ondulante, como su carácter — Las modulaciones son siempre lógicas y tratadas con oportunidad, algunas magníficas como la del dúo del Acto 2º en el último estribillo del rondo — En el final de este acto, hay un tema

empleado despues por Wagner en su Hateria
logia:  — Al comienzo del
3er acto el tema de amor se convierte
en Violento.

— Heinrich Marschner. 1795+1861

de Zittau en Sajonia — Weber le procuro la
plaza de director de la Ópera en Dresde
— Vio despues en Leipzig y en Hanover
— De las 14 óperas que hizo, solo se re-
presentan tres en Alemania. Vampire (1828)
El templario y la Judia (1829) y Hans Hei-
ling (1833).

— Gustav-Albert Lortzing. 1803+1851.

de Berlin — Fue actor y cantante, y des-
pues director de Orquesta en Leipzig —
Hizo Verdaderas óperetas, entre ellas:
Fgar y Carpintero (1837) y Hans Sachs
(1840).

Estos dos Compositores, son los imicos,
que merecen citarse en el periodo que
va de Weber à Wagner.

27



Composicion

Vol. 32

VI-Musica Dramatica

- Epoca Alemana

WAGNER

Plan de enseñanzade Composición

VI

Música dramática

Epoca Alemana

Wagner

- Su vida. 1813+1883.

Nació en Leipzig — La poesía fue su primera afición — Fue discípulo de Kleinig de contrapunto, mientras estudiaba filosofía en la Universidad — En 1833 escribió su primera ópera Las Hadas, que trató en vano de representar en Leipzig, entrando después como director de Orquesta en el teatro de

Magdeburgo — Su segunda ópera Das Liebes-
Verbot (Se prohíbe amar) se estrenó en 1839
con mediano éxito — Por esta época se casó
con la actriz Minna Planer — En los seis
años que estuvo de director en Riga, com-
puso las órverturas y empezó el Rienzi —
Llegó á París en 1839, donde su situación
fue tan difícil, que para ganar la vida,
tuvo que hacer romanzas fáciles, escribir
artículos para periódicos, y hacer reduc-
ciones de óperas para piano, entre ellas
de la Reina de Chipre de Halévy, y la
Favorita de Donizetti — En estos tres años
terminó el Rienzi, y escribió la órvertura
para el Fausto y el Barco fantasma —
Rienzi se estrenó en Dresde en 1842 y el
Barco fantasma en 1843, con tal éxito las
dos, que por entonces se hicieron los dos
partidos wagneristas y antiwagneristas — Si-
guió á esto un periodo de gran actividad
como director de orquesta, durante el cual

escribió el Hannhaizer, estrenado en Dresde
en 1845 — Al año siguiente Wagner dirigia la
Norrena Sinfonia de Beethoven y en 1849 ha-
biendo tomado parte en la revolución, tuvo
que refugiarse en Weimar y despues en
Zurich — Por esta época habia terminado
Lohengrin, pero no se representó hasta
1850 en Weimar — Durante su estancia en
Zurich se ocupó principalmente de sus
escritos literarios: El arte y la revolución
(1849) — El arte en el porvenir (1850) —
Opera y Drama (1851) — y ademas el texto
completo de Los nibelungos (1853) — De esta
época es tambien su celebre escrito El
judaismo en la música — Su destierro
en Suiza, fué para Wagner motivo de
reconcentracíon de ideas y de reflexión
— Cuando de nuevo se puso á trabajar,
dio comienzo á la Ktetralogia, verdadero
ideal de toda su vida, terminando El
Oto del Rhin en 1854; La Walkyria

en 1856 y dos actos del Sigfredo en 1854, interrumpiendo este trabajo, para dedicarse a la composición del Tristán e Isolda que terminó en 1859 — En 1861 los socios del Jockey-Club de París, exhibieron horrorosamente el estreno del Hannhäuser que les privaba del Ballet a que estaban acostumbrados — Empezó entonces una peregrinación por las principales capitales de Europa para dar a conocer fragmentos de sus obras, que no dió resultado alguno, hasta que en 1864 el rey Luis II de Baviera, le ofrece toda clase de recursos para realizar sus ideales — Cosima, hija de Liszt, se separó de Hans de Bülow con quien estaba casada, para unirse a Wagner, viviendo en Lucerna (en Tribschen) desde 1866 a 1872, donde terminó los Maestros Cantores en 1868, escribió el último acto del Sigfredo, y compuso casi todo el Órigo de los dioses — El Tristán se es-

truyó al fin en 1865; los Maestros Cantores en 1869 y El Órigo del Rhin en 1869, todos en Munich — Por fin en 1842 se formó una sociedad por acciones, que construyó un teatro en Bayreuth, dedicado exclusivamente a sus obras, que se inauguró en 1876 con las tres primeras representaciones de la Tetralogía — En este mismo teatro estrenó Wagner su última obra Parsifal en 1882 — Aquel mismo año partió Wagner con su familia para Venecia, instalándose en el palacio de Calergi, donde le sorprendió la muerte el 13 de febrero de 1883 —

- Las primeras obras.

En 1833 y a los 19 años, hizo Wagner su primer ensayo de música dramática con una ópera titulada Las Bodas, que no terminó y de la que no se conoce más que un fragmento, conservado en Wieszborg — Las Hadas es pues la primera obra

Completada de Wagner, que aunque presentada en 1834 por su autor al teatro Municipal de Leipzig, no se estrenó hasta 1878 en Munich — En ella se ve desde luego la influencia de Weber — La ópera en mi mayor, está escrita después de terminada la obra y como la de Freischütz, es una recapitulación del drama — Cinco acordes consonantes, repetidos varias veces, constituyen el primer ensayo del Leitmotiv, aunque de una manera rudimentaria — En el 1^{er} acto se encuentra una melodía de trompa que recuerde el Oberon y el empleo de la séptima como elemento dramático tan característicos de Wagner — El mejor trozo de la obra, es la flegaria del 3^{er} acto — Parece inspirado en la polifonía palestina, y es un conjunto de voces, sin acompañamiento orquesta, dividido en dos grupos, formado uno por el coro y otro por los solistas, constituyendo

una pieza vocal à cinco partes reales. En cuanto à su segunda ópera Das Liebesverbot (Se prohíbe amar), no representa ningún progreso sobre la anterior y à la influencia de Weber, une ciertas imitaciones del estilo francés.

- Rienzi. 1842

Cuando es la primera obra importante de Wagner, está poco influenciada que los dos ensayos anteriores — Aunque empezada en Riga, está hecha casi toda ella en Paris, y modelada en el italianismo y meyerbeerismo de la ópera francesa de la época, con agudos históricos, desfiles y marchas, es decir, mucho aparato exterior y muy poco sentimiento interior — En esta obra Wagner domina ya el arte dramático y la sonoridad de la orquesta, pero ni en uno, ni en otro aparece aún su personalidad — Además la orquesta suena

excesivamente en casi toda la obra, lo que unido a la uniformidad de ritmos engendran la monotonía, a causa de la falta de contrastes.

- El Barco fantasma. 1843.

Mucho más personal que Rienzi, pero con influencias todavía del Meyerbeerismo reinante en París en cuya ciudad la escribió.

— Tomada de una leyenda del Holandes errante, tiene cierto encanto misterioso como el Freischütz, aunque inferior como realización — El Leitmotiv aparece ya con más fuerza y hace presagiar el arte Wagneriano en su último estilo y la orquesta empieza a servir de trama en el asunto, pero la línea melódica y el plan general son aún modelados sobre el arte de Meyerbeer — Sin embargo hay dos trozos admirables en esta obra = la Ortutura de estilo Weber y la balada de las hilanderas, en forma de rondo.

- Periodo de transición.

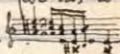
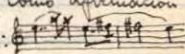
Este periodo que comprende desde 1843 hasta 1849, solo comprende dos obras, que representan un gran progreso sobre las anteriores, y en las que, la personalidad de Wagner se destaca ya claramente — En esta época, de gran actividad como director de orquesta, debió estudiar profundamente las obras de Gluck, cuyos principios trata de aplicar — En efecto aparece ya el recitado dramático y la declamación.

- Tannhäuser. 1845.

Basada en una leyenda medieval de Hurtingia, esta obra, está construida bajo la influencia del verdadero drama — La declamación tiene un sentido lógico, aunque cortada por trozos de canto que interrumpen la acción, pero siempre expresivos — Dos trozos merecen citarse: la Venusberg, magnífica pieza sinfónica que parece una consecuencia de la Ortutura, y la escena final en la que toma

parte la Orquesta en el drama, describiendo la fatiga, el cansancio y la desilusión de Hamraiser al Volver de Roma — La marcha del 2º Acto es francamente mayerbeariana.

- Lohengrin. 1850

Superior aún a la precedente, Lohengrin presenta ya la estructura Wagneriana, pero sin romper del todo con la tradición de la ópera, y aunque la unidad general está bastante respetada, se pueden reconocer las separaciones de tramos que forman duos o conjuntos — El Leitmotiv se presenta ya con más claridad y Lohengrin está representado por dos temas, uno de carácter heroico:  y otro más expresivo, como afirmación de su origen sobrenatural: 

— La tonalidad y la modulación empiezan a tener importancia a partir de esta obra. El preludio es una admirable exposición del tema sobrenatural de Lohengrin — Empieza

en el agudo y desciende poco a poco creciendo en intensidad, y vuelve a subir hasta perderse en un pianísimo — Elsa en el 1º Acto, explica su sueño, en la tonalidad misteriosa de la b menor — La llegada del caballero, hace cambiar el ambiente en una modulación brusca y luminosa a la mayor, por medio del tema heroico, magnífico como sonoridad de cuerda y arpa — El 2º Acto, tiene bastante semejanza con el Lurayanth de Weber — El tema tortuoso de Frederic, recuerda al de Eglantina, y como en la obra de Weber, hay una imitación a los dioses del paganismo en el duo de Otruda y Elsa — Este duo, en general sombrío, termina con un magnífico tema en sol, que produce una sensación de dulzura — El gran duo del 3º Acto, tiene por base el tono de mi mayor — Los períodos de calma en la mayor — La inquietud de

Elsa empieza en re b; Lohengrin quiere dominar la situación (do mayor y mi b) pero la agitación de Elsa crece, modulando siempre, re menor, mi menor, hasta el momento de la fatal pregunta en la menor — El dúo termina en mi mayor como empuje — En el final de la obra es curiosa la explosión de alegría de Ortruda al partir Lohengrin, en fa# menor, con una nueva invocación a los dioses paganos.

— El arte Wagneriano.

Los años de destierro en Zurich, sirvieron a Wagner, para reconcentrar sus ideas, y reflexionar, sobre la música dramática — De su estudio y de sus reflexiones, salió todo un nuevo plan, según el cual, es imposible hacer una obra dramática, sin temas melódicos, bien característicos pero cortos, y que formen la verdadera base del drama — Estos temas, según el principio del Leitmotiv, deben ser la expresión del

sentimiento, pero en manera alguna etiquetas de personajes, como han hecho después compositores mediocres — A estos Leitmotiv se le aplican las palabras cantadas, formando un recitado o declamación que a excepción de los momentos de exaltación, está hecho en contrapunto sobre la trama orquestal — De este modo y suprimiendo de una vez todo trazo cantado de forma precisa, la acción no se interrumpe jamás — La voz, con este procedimiento, deja de ser reina en el drama lírico, para convertirse en uno de tantos instrumentos, y el recitado continuo, nos hace retroceder a la primitiva escuela florentina — Como es lógico, quedan suprimidos los conjuntos y los coros en estado de comparsa, y solo útiles cuando juegan un papel activo y personal — El drama está pues a cargo de la Orquesta y su estructura depende de tres elementos: 1º Los temas, cortos y

característicos, que explican el drama, los diferentes sentimientos y que siguiendo los incidentes y situaciones, se modifican, evolucionan, y se deforman, según los principios y leyes de la Variación, modificando la harmonía, combinándose, entrelazándose y superponiéndose a veces — 2º El paisaje que toma parte, como descripción de ambiente y también como elemento del drama — 3º La tonalidad como medio expresivo, como hilo conductor, y como contraste de luz y de sombra — Con estos tres elementos forma Wagner, de una manera consciente, una trama sinfónica, por la que puede explicarse el drama, hasta los menores detalles.

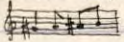
La instrumentación Wagneriana es de gran importancia — Aumentando considerablemente el número de cada grupo de instrumentos, los emplea aisladamente, ó bien fusionándolos pero siempre en perfecto equilibrio — Con un

gran dominio de los timbres fuertes y débiles, en cualquier momento y con cualquier sonoridad, puede subrayar un tema, que será siempre claramente destacado — Poco atento a la técnica de cada instrumento, pero cuidando siempre el efecto total, escribe a veces para la cuerda y las arpas, pasajes muy difíciles y casi impracticables — Dio una importancia grande al metal, dividiéndolo en cuatro grupos: el de trompas; uno intermediario formado por las tubas; el de trompetas, añadiendo la trompeta grave; y el de trombones y tubas — Estos cuatro grupos dan lugar a contrastes diversos, desde la dulzura y suavidad, hasta la sonoridad agresiva y penetrante — El mérito grande de la instrumentación Wagneriana, es sin duda, el empaste producido por la fusión de timbres, pero sin dureza y sin inútiles duplicaciones.

Frístan e Gseo. 1859.

Preludio.

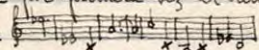
Es una preparacion de ambiente, y como los antiguos preludios de Bach, oscila siempre hacia los tonos vecinos. - Iniciando algo a los polifonistas del siglo XVII, emplea el cromatismo como medio expresivo. - En este preludio expone el tema del deseo, cromático e inquieto:

 y que se reconoce por su armonia original, y el tema de la inmensidad:  - La oscilación es siempre a la menor - la mayor y do mayor.

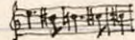
Acto 1º

1ª escena - empieza por la canción del marinero, sin orquesta, en la que el tema de la inmensidad representa el mar - a base del acorde de 4ª disminuida, predomina el tono de do menor en la angustia de Gseo - Brangane modula siempre, ascendiendo por el tema

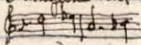
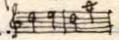
del deseo. - Además de este tema hay otro accesorio:  tomado de la canción

del marinero. - El momento de descorrer la cortina de la cámara, está descrito por la orquesta magistralmente. - Al final de la escena aparece por primera vez el tema de la muerte: 

- Escena 2ª - empieza por un ritornello del tema accesorio y es una escena de cortesía hipocrita en fa, fria y sin relieve alguno, hasta la interrupción de Kuvvenal en si b, con una canción irónica, popular y madrigalesca, con cadencia en re mayor, tono más vulgar y más claro, al tomar parte la marinería

- Escena 3ª - Gseo cuenta a Brangane el fatal viaje de Frístan a Irlanda con el nombre de Fantis. - En efecto, sobre un fondo tonal en mi menor y sol mayor con cadencias en do - hay un largo desarrollo a base del tema del deseo invertido:  con modula-

ciones pasajeras pero incasantes, teniendo por
cadencias el estribillo de los marineros, queda
deja prescupacion de Gseo — Este desarrollo ter-
mina con una imprecación en do menor —

Braugne interviene con un tema de esperanza
 (mi b y fa) que repite Gseo en
sol b, ya más dominada y hacia la solución,
que es un filtro de muerte — El tema luego
bta aparece en do menor — La escena termina
con el canto de los marineros, que es el mis-
mo tema de la inmensidad 

— Escena 4^a —

Pág. 114 del 2^o volumen.