

Curso
Técnico e Histórico de
Música

1

Joaquín Turina

20-Febrero-1931.

Preliminar

Preliminar del 1º Tomo

"La música es el arte que va a la expresión de lo más indefinido, de lo más elevado, de aquello que se indefinice por intensidad expresiva y es, sin embargo, el más aprisionado en fórmulas de tecnicismo. De su estrechez huyen y escapan cada vez más los músicos de nuestro tiempo; pero no le es dado sino ensanchar el límite del cercado, aunque en ocasiones se pierda de vista."

Estas líneas, que pertenecen al ^{culto} escritor Carlos Bosch, [en sus Impresiones estéticas] son, por decirlo así, el resumen de cuanto me he propuesto al escribir el presente Curso técnico e histórico de Música, en donde se desenvuelven los distintos elementos de Composición Musical.

tos que han servido de [moldes o] fórmulas al artista creador. Las fórmulas, por perfectas que sean, llevan en sí algo convencional, algo de artificio; como todo aquello que procede del esfuerzo humano, su existencia es limitada y, más tarde o más temprano, toda fórmula deja su puesto para que otra la reemplace. El espíritu humano, deslumbrado siempre con cuanto es nuevo, adopta la nueva fórmula como una liberación, creyendo perder de vista el límite del cercado; pero la nueva fórmula sigue su vida, llega a la madurez, se perciben nuevas orientaciones y la estrechez de un nuevo cercado parece asfixiante al artista, preocupado generalmente con la idea de hallar caminos inexplorados. Tal ha sido siempre la historia del [nuestro] arte musical desde la antigüedad hasta nuestros días.

Eurípides y Esquilo emplearon nuevos modos para dar un tinte de novedad al pueblo griego, fatigado con las sempiternas combinaciones de la Doristi; la complicada red polifónica sucedió a la monodía gregoriana; la arquitectura maravillosa de los clásicos dejó paso a la exuberancia del romanticismo; las sutilezas de la armonía quebrantaron el leitmotiv Wagneriano que parecía inexpugnable. Pero en cualquier periodo de la historia musical que nos detengamos, veremos siempre la

existencia de una fórmula, tan indispensable al desarrollo de las ideas como es necesaria al brillante su montura.

Pero la idea es el alma de toda obra de arte; la idea es la expresión directa del sentimiento, el reflejo de las sensaciones del artista creador; la idea marca en la obra de arte el sello extrahumano y, de tal modo, que el artista no puede aplicar ningún esfuerzo consciente en la creación de la idea, ni siquiera explicar satisfactoriamente su génesis. El nacimiento de la idea es de orden sobrenatural y misterioso; no obstante, una vez que la idea está en marcha, la verdadera labor del compositor comienza. El dar forma a las ideas, equilibrarlas, completarlas, eliminar todo lo inútil, pulirlas, es uno de los trabajos más difíciles del artista creador. Facilitar en lo posible este trabajo, es el fin del presente Curso pues, si bien es cierto que sin ideas la obra de arte no puede subsistir, el no poder servirse de ellas hace inútil todo el esfuerzo del compositor, por bien dotado que esté. Más, aún suponiendo que el artista se crea con alientos suficientes para hallar nuevas fórmulas, debe conocer a fondo todo cuanto se ha hecho en el arte musical, desde las épocas prehistóricas hasta los tiempos más recientes; estudiar detenidamente todas las fórmu-

los y seguir paso à paso todos los medios y elementos que se han sumado à los ya conocidos en la evolución y progreso del arte.

Este Curso no aspira, qués, a otra cosa que à colocar un eslabón más en la cadena de obras literario-musicales españolas, en beneficio de los compositores noveles. Por lo demás, ^{al compositor novel} ~~a ellos~~ corresponde ensanchar el límite del cercado, de tal manera, que este no se pierda jamás de vista.

Joaquín Turina

Primera Parte

Primer periodo del arte musical.

I

La música en la Antigüedad.

Tratado de Comp. Musical I, p. 83

Egipto.

Nada hay, quizá, tan difícil como los trabajos é investigaciones en cuanto al arte musical se refiere. La verdadera esencia de un arte tan abstracto como el de la música, la exteriorización del sentimiento por medio de sonidos, son elementos de naturaleza tan fugitiva que, por fuerza, han de escapar a la pluma del más habil historiador ó musicógrafo. Las sensaciones pasan rápidamente, el ambiente que rodea y sirve de marco a las obras musicales evoluciona sin cesar y el investigador,

que no puede contemplar el espíritu que dió vida y animó las remotas manifestaciones de un arte sutil e inmaterial, solamente dispone de algunos elementos materiales e inertes: instrumentos, partituras, tratados y libros, forzosamente en pugna con nuestro actual modo de pensar y, a veces, girones de crítica estéril, cuando no influenciada por todo género de pasiones. Todo esto, que ya presenta dificultades serias en el periodo que comprende a la música como arte organizado, llega a ser de una dificultad, á veces insuperable, cuando se trata de civilizaciones prehistóricas, de cuya existencia solamente nos restan ruinas de monumentos y colecciones conservadas en museos arqueológicos.

NO Según la autorizada opinión de Victor Loret, los antiguos egipcios no llegaron a poseer sistema alguno de notación musical. El ilustre egiptólogo se funda en que, entre los millares de papiros que se conservan, no hay en ninguno de ellos la menor traza de signos musicales, ni siquiera alusión á alguna escritura musical y que, en las innumerables escenas representadas en los monumentos, no se encuentra, ni una sola vez, que un cantor ó instrumentista lleve en la mano ó sujeto á su instrumento algo que pueda significar una parte musical escrita. Esto parece extraño, si se

tiene en cuenta la relativa perfección que alcanzaron los instrumentos en Egipto, hasta llegar a la invención del órgano. De todos modos, es imposible tener ni la más remota idea de lo que fué la música egipcia y, si bien Fétis, Southgate y otros eruditos han intentado estudiar las escalas por el examen de las flautas conservadas en los museos, preciso es convenir que, hasta ahora, no se ha llegado a establecer ninguna base sólida en que poder fundar una teoría con caracteres de verosimilitud. El estudio de la música egipcia se reduce, pues, a la descripción de los instrumentos que usaban los egipcios, según los modelos conservados y también por las pinturas y bajorrelieves.

Los documentos egipcios más antiguos que se conocen son los vasos funerarios encontrados en sepulturas de la época prehistórica. En ellos, como también en las paredes de las tumbas, se encontraron los primeros modelos pintados del crótalo en su más rudimentario aspecto. Indudablemente, las primitivas danzas debieron acompañarse marcando el ritmo con palmadas, como parecen demostrar algunos bajorrelieves en el museo del Cairo; el probable cansancio que supone prolongar tal ejercicio hizo que se reemplazase las manos por pedazos de madera. Más tarde, el marfil fué la materia preferida para la construcción de crótalos, a su vez re-

emplazado por el cobre o el hierro. Sin embargo, el Crótalo metálico, demasiado rudo para manos femeninas, debió encontrar su sitio en las músicas militares, según demuestran los desfiles representados en las tumbas del nuevo imperio. La forma de los crótalos metálicos se parecía mucho a la pluma de avestruz, de donde se podría suponer que eran de origen libio, ya que la mayoría de los soldados que componían el ejército egipcio procedían de Libia y adornaban su cabeza con plumas de avestruz. Los crótalos se reunían por pares y figuraban una cabeza humana o bien un brazo terminado por una mano; tenían algún parecido con nuestras castañuelas y las dos barras de cada par se unían por un extremo, probablemente atándolas.

Al agregar a los crótalos un par de platillos pequeños, de seis a siete centímetros, no solamente consiguieron los egipcios modificar y aumentar la sonoridad del instrumento, sino que dieron origen a un aparato extraño, conocido con el nombre de Ma'init, mezcla de crótalo y de collar, cuyo uso perteneció a las damas egipcias cual un atributo más de elegancia y coquetería. Las dos barras estaban unidas por un extremo al collar circular, que las damas colocaban en el cuello, como contrapeso del crótalo, el cual caía sobre el pecho.

Pero el instrumento considerado como esencialmente egipcio fué el sistro. A pesar de las diferentes formas que los artistas le han dado, no existían más que dos clases de sistros. El más antiguo, llamado Sakhm, fabricado en madera, en porcelana ó en tierra esmaltada, se componía de un mango, terminado generalmente en una cabeza femenina y de un arco con varillas transversales a las cuales se adaptaban anillos. El otro género de sistros, llamados Saischichit, era de metal y, en vez de anillos, las varillas mismas glisaban de derecha a izquierda en ranuras horizontales. El sistro tenía cierto carácter simbólico y en las tumbas está representado, casi siempre, tocado por una mujer. Se puede afirmar que el sistro era un instrumento oficial y religioso, un atributo de nobleza entre las grandes damas egipcias, afectas al servicio de algún templo ó de alguna divinidad.

En las tumbas se han encontrado bastantes modelos de flautas, algunas de ellas muy bien conservadas y su detenido examen ha contribuido, no solamente a fijar los diferentes tipos de esta clase de instrumentos, sino tambien a conocer aproximadamente, las escalas que usaba los egipcios. En Florencia se conserva la flauta egipcia de mayor longitud de las conocidas, de 693 milímetros, fabricada en caña de color rojizo y con cinco agujeros. En Berlín se encuentra la más pequeña, de caña oscura,

con cuatro agujeros y 214 milímetros de longitud; sobre el instrumento se halla grabada una inscripción, medio borrada por la oxidación del metal.

Las escalas que se obtienen de este grupo de instrumentos es de lo más variado que darse puede. Algunas producen fragmentos de escalas diatónicas; otras, intervalos diferentes, los cuales, con documentación más precisa, quizá nos darían ideas y datos sobre las modalidades egipcias; otras, en fin, poseyendo mayor número de agujeros, dan una escala cromática casi completa, lo que supondría en los egipcios conocimientos de la música casi equivalentes a la idea moderna a base del "temperamento igual".

El estudio de los instrumentos de cuerda egipcios presenta serias dificultades, à pesar de encontrarlos representados en los monumentos y de conservarse algunos modelos en los museos. Los instrumentos de cuerda son generalmente complicados y los escultores han sido poco escrupulosos en las cuestiones de detalles, para poder establecer una base de estudio; en cuanto a los modelos conservados, la dificultad es mayor aún, sin conocer la clase de sus cuerdas, ni su densidad, ni su tensión. El arpa es, quizá, el único instrumento de cuerda cuyo origen sea verdaderamente egipcio. Un detalle curioso, digno de fijar en él la atención, es que la mayoría de las arpas de gran

tamaño representadas en los monumentos tienen siete cuerdas, y un bajorrelieve del Antiguo Imperio nos muestra siete arpistas colocadas en fila, como si el escultor hubiera querido representar por un arpista, cada una de las siete cuerdas usadas en esta época. Ni la Cítara, ni la guitarra, ni el trígono son de origen egipcio. La cítara fue importada por una tribu semítica del país situado al norte del Sinaí, cuya tribu visitó a un gran personaje llamado Khnoumhotep, gobernador del Oryx. Dicho señor, sin duda maravillado por la originalidad de los semitas, mandó dibujar en las paredes de su tumba, entonces en construcción, las treinta y siete personas de la tribu, con sus extraños vestidos, sus asnos, sus gacelas, y toda clase de objetos curiosos, entre ellos una cítara de ocho cuerdas. En cuanto al trígono se encuentra rara vez representado en los monumentos egipcios y parece ser de origen sirio-caldeo.

51 Indudablemente, la página más importante de la arqueología egipcia fue la invención del Órgano hidráulico, invención hoy probada por toda clase de documentos. Ktesibio nació en Alejandría, en el siglo II antes de J.C. Hijo de un barbero, ejerció durante cierto tiempo la profesión de su padre, viviendo en un barrio de Alejandría denominado Aspendia, bajo el reinado de Euergetes II. Dotado de gran inteligencia,

intentó multitud de máquinas y aparatos en los cuales el agua desempeñaba siempre un papel importante: bombas, clepsidras y hasta espejos móviles para la tienda de su padre. En estos trabajos tomaba parte su mujer Fhois, quien, desde un principio, se había interesado mucho por todo este género de invenciones. Aunque los datos sobre Ktesibio son algo confusos, parece ser que escribió varias obras sobre el funcionamiento de sus aparatos. Sin embargo, la celebridad de Ktesibio proviene de su órgano hidráulico, base indudable del órgano moderno: "La flauta de Pan que se toca con las manos" según la ingeniosa frase de Filón de Bizancio.

El órgano hidráulico fue descrito con toda clase de detalles por Herón de Alejandría, matemático y discípulo de Ktesibio. Herón escribió muchas obras de matemáticas, de las que solamente se conocen fragmentos. Intentó la Fuente de Herón, aparato neumático y el Colípilo, en el cual el vapor hacía girar una esfera. El principio y fundamento del órgano hidráulico se basa en que el agua reemplaza, con su presión, la carga del depósito de los modernos órganos. Dicho instrumento se componía de tres partes esenciales: los tubos, el teclado y la máquina del viento. El agua contenida en una cavidad, que comunicaba por dos tubos a un cilindro de pistón y por éste a la cámara de aire de

los tubos sonoros, variaba de nivel por la presión del aire que empujaba el cilindro, produciendo un desequilibrio que hacía penetrar, de manera constante y regular, el aire que necesitaban dichos tubos. El órgano que describe Vitruvio es más perfecto pues tiene dos cilindros y varias filas de tubos.

El órgano hidráulico de Ktesibio obtuvo gran acogida en Alejandría y, según los datos de Ateneo, las familias alejandrinas se acostumbraron a escucharlo durante las comidas; su celebridad pasó las fronteras de Egipto, difundiéndose por Europa, en donde el instrumento se transformó poco a poco.

Hebreos.

Todos los comentaristas de la música primitiva hebrea apoyan sus deducciones en versículos de la Biblia, en los que se hace alguna referencia a instrumentos o a cánticos. Si hemos de seguir tal sistema, preciso es confesar que la música de los hebreos debe ser antiquísima, ya que el Génesis habla de instrumentos en época anterior al Diluvio.

El origen de la música israelita ha debido ser el mismo de todos los pueblos del mundo, es decir, eminentemente popular, à manera de improvisaciones, cantadas o

ejecutadas en primitivos instrumentos de caña, fabricados probablemente por los mismos pastores. Sin duda, estas improvisaciones fueron recogidas por los sacerdotes, conservadas y modificadas para las ceremonias del culto, cuando el pueblo de Israel pudo contar con un tabernáculo permanente.

En el Éxodo se habla, por primera vez, de un cántico religioso al referir que Myriam, la hermana de Aarón, cogió un toph y, seguida de otras mujeres, formó un coro para entonar el Cántico del mar Rojo. ¿Que carácter podría tener este cántico? La idea de un coro supone algo ensayado o aprendido de antemano. También hace mención la Biblia de instrumentos de metal, al decir en el libro de los Números: "El Eterno habló a Moisés en estos términos: Haz dos trampetas de plata, fabricadas en una sola pieza"; y no solamente se refiere a la construcción de los instrumentos, sino que establece todo un sistema de sonerías y llamadas, lo suficientemente características para que el pueblo conociese cuando había de ser convocado a los sacrificios y holocaustos y para que las legiones del Oriente y del Mediodía supiesen cuando debían ponerse en marcha. Para que esta detallada reglamentación fuese útil y surtiese efecto, era preciso que los instrumentos alcanzasen cierto grado de perfección.

Pero, al llegar a David, es cuando la música toma verdadera importancia y se eleva a la categoría de arte, bien que David, ejerciendo el oficio de pastor en su infancia, debió dar a sus improvisaciones un carácter más popular que religioso, con atractivos suficientes para disipar la melancolía y tristeza del rey Saul. Más tarde, cuando David huyó perseguido por la envidia y los celos de Saul, fueron también sus cantos los que desarmaron a los mensajeros encargados de prenderle por orden del rey. Al subir al trono, organizó el servicio del culto, concediendo tal importancia a la música, que en una ocasión, él mismo bailó y cantó ante el Arca de la Alianza. Al construir el Templo, organizó una escuela de cuatro mil músicos, de los cuales doscientos ochenta y ocho llegaron a la categoría de maestros. Entre ellos se distinguieron algunos como Compositores de Salmos, conservando la tradición los nombres de Assaph, Heman y Jeduthun y también el de Chananyah, príncipe de los Levitas y director de músicos y cantores. Este conjunto musical se situaba en una gradería frente al tabernáculo, estando integrado en circunstancias ordinarias, por doce cantores, nueve arpas, dos cítaras y un par de platillos. David compuso gran número de Salmos que, si bien pueden estudiarse como monumentos literarios, no es posible tener, ni aproximadamente, la menor idea

de como serian bajo el punto de vista musical, aunque algunos de ellos llevan notas e inscripciones al comienzo, cual si fuesen indicaciones dedicadas al cantor. Tambien en la época de David aparecen nombres de instrumentos, probablemente variedades o transformaciones del nebel y del Kinnor. Algunos investigadores suponen que el nebel se parecia al laúd de diez cuerdas; en cuanto al Kinnor debió ser un arpa, cuyo número de cuerdas variaba desde ocho hasta veinticuatro, según la opinión de San Jerónimo, quien lo comparaba con el delta griego.

Salomón, cuyo lujo y opulencia fueron formosos, multiplicó el número de cantores y de músicos, dando al culto una fastuosidad oriental. La reina de Saba, en su célebre visita, trajo de su país unas maderas de gran precio con las cuales Salomón hizo construir arpas y liras. En cambio, los sucesores del rey no supieron conservar la brillantez del culto, perdiendo la música su carácter oficial y religioso, que se ardeña poco con la época de luchas políticas, convirtiéndose en un arte sensual, al servicio de placeres privados y como lujo de los grandes israelitas, a juzgar por esta frase de Isaías: "El laúd, el arpa, las flautas y los panderos, se mezclan con el vino en sus festines".

Dos siglos más tarde, Nabucodonosor entra en Jerusalem, destruye el templo y sobre estas ruinas solo lamentaciones se oyen. La música cambia de aspecto, el Kinnor y el nebel acompañan cantilenas fúnebres y la flauta suena tristemente en las ceremonias y en las reuniones, impregnando el ambiente de profunda melancolía.

A la vuelta de Babilonia la música toma importancia otra vez, pero viene completamente influenciada por modalidades asiáticas, pues hasta los instrumentos son importados de allí, como el Kathros, la sabecha y la maschraquita. Sin embargo, Nehemías reorganizó, en parte, los músicos, el coro y el servicio musical del Culto; los sacerdotes usaron de nuevo las trompetas y dotaron a los cantores de aquellos "instrumentos de David" que tanta brillantez habían alcanzado en épocas mejores. El escriba Ezra se puso a la cabeza de los músicos e Esrahia dirigió los coros.

Después de la restauración del Templo por Nehemías, se encuentran pocos documentos que puedan servir de base al estudio de la música hebrea. El Galnud se limita a señalar nombres de instrumentos nuevos, de origen asiático casi todos y nombra a los principales artistas de fama, añadiendo comentarios, a veces contradictorios, sobre el sistema y leyes musicales. De todos modos y a pesar del rigorismo tradicional de

los israelitas, parece probable que el sensualismo y aparato de la música asiática, importada de Babilonia, fué infiltrándose en el espíritu hebreo, durando su influencia hasta la destrucción de Jerusalem, después de Jesucristo.

India.

Los indios han tenido siempre gran predilección por la música, à lo que han contribuido no poco las leyendas populares, en las que se atribuía un poder mágico à los acentos melodiosos de una flauta ò de una canción. El Pancatantra hace gritar de entusiasmo à un indio, quien proclama: "Nada hay, ni para los dioses, más agradable que el canto". De otra parte, Bharata habia escrito en su Tratado sobre el teatro, que Siva, diós de los dioses, preferia el canto y la música de los instrumentos à millares de plegarias y de abluciones. Pero es en la literatura india, en las epopeyas y en los poemas primitivos, donde encontramos indicaciones y detalles de gran interés sobre la organización musical de la India. En el Mahabharata, anterior, en parte, à la era cristiana, encontramos un episodio según el cual, Arjuna se disfrazó de eunuco, para enseñar à la hija del rey Virata el canto, la danza

y el arte de tocar los instrumentos. En el Harinamça, Pradyumna, hijo de Krishna, se disfrazaba también de actor para poder acercarse a la bella Prabhavati y en presencia del rey, rodeado de muchachas y de una orquesta, hace representaciones maravillosas, acompañado por platillos, tambores y diversos instrumentos de cuerda y de viento.

Según las leyendas nacionales, la música en la India fue considerada como arte sobrenatural y divino, propio para que los genios (Gandharvas) y las ninfas (Apsaras) lo practicasen en el paraíso de Indra. De estas leyendas se desprende toda una complicada red de poemas, tratados, personajes misteriosos, cuyo único fin es demostrar que desde el trono de Brahma hay una interminable escala, la cual pasa por la privilegiada costa de los ascetas o munis y desciende hasta los simples mortales, a quienes corresponde recibir las sutiles enseñanzas, entre las que van comprendidas las artes del teatro y de la música. Entre las primitivas obras indias se destaca la Natya-Castra, verdadera enciclopedia que sufrió infinitas modificaciones y correcciones, pero cuyo interés estriba en la manera como está tratada la música, exponiendo los elementos de la teoría musical, describiendo los instrumentos, estudiando el ritmo y dando reglas para la ejecución instrumental.

y el canto. Esta obra importante data de los primeros años de nuestra era, al menos en su forma actual, y se consideró perdida largo periodo de tiempo, hasta que, en 1862, Mr. Hall encontró un ejemplar, que es el que ha servido, precisamente, para toda clase de estudios é investigaciones.

Más de mil años transcurrieron entre el Natya-Castra y la aparición de un segundo tratado sobre la música. Este libro, denominado Saṃgita-Ratnakara, fué escrito por Carnagaderka, descendiente de una noble familia originaria de Cachemira, durante el reinado de Singhana, es decir, entre 1210 y 1247 de nuestra era. Dicho libro se divide en siete partes, que tratan de las siguientes materias: 1ª, de las notas, escalas, intervalos y adornos de la melodía; 2ª, de las diversas clases de melodías; 3ª, del canto y de las diversas partes de que se compone una melodía; 4ª, de la constitución de frases musicales; 5ª, consagrada al ritmo y a la medida; 6ª, describe los instrumentos; 7ª, de orden estético, tratando de la mímica, de la acción dramática, de la danza y de la expresión de sentimientos.

Se puede afirmar que la verdadera historia india comienza con la aparición de Buda. De esta primitiva civilización queda solamente cierta literatura litúr-

gica, que se denomina genéricamente Vedas, la que se subdivide en gran número de clases y de estilos. A una de estas subdivisiones pertenecen los himnos religiosos que se recitaban como salmodias y se mezclaban con cantos verdaderos, confiados a coros de sacerdotes-cantores. Las primitivas cantilenas formaban melodías, independientes del texto al cual se aplicaban, estando constituidas por frases cortas que terminaban en un estribillo cantado al unísono por el coro. Los sacerdotes-chantres, durante las ceremonias, permanecían sentados, uno al lado del otro, inmóviles y con la mirada fija en el horizonte.

De esta primera época Védica podemos decir, a modo de resumen, que todos los himnos (o saman) comprendían varios modos musicales y escalas, de las cuales, la de mayor extensión se componía de siete notas, aunque la séptima nota, sin duda, más reciente, solamente se encuentra en dos o tres himnos. En cuanto a la notación o escritura, disponían los indios de dos sistemas: el de letras divididas por barras, más antiguo e imperfecto, y el de cifras, muy simple y procedente del Norte.

La ciencia musical india es algo complicada, comprendiendo, según el Natya-Castra tres partes esenciales: 1ª, teoría de los sonidos; 2ª, el ritmo y la medida; 3ª, la

gramática y la métrica, aplicadas al texto cantado. El mismo tratado distingue dos clases de sonidos: el sonido vocal (producido por el "laúd corporal") y el sonido instrumental, que produce el laúd de madera. El sonido vocal, más importante, se divide en tres registros, correspondiendo al pecho, a la garganta y a la cabeza, pudiendo emitir cada uno de ellos 22 crutis ó sonidos diferentes. La escala musical india comprende, pues, tres octavas, las que a su vez se subdividen en 22 intervalos. El crutis, según la teoría india, es la división de sonido más débil que el oído humano puede percibir. Esta unidad de sonido no podría ser jamás el cuarto de tono, ya que en una octava no daría la cifra 22. Fácilmente se comprende que la escala india, compuesta de siete notas, se reparte en grupos irregulares de crutis, los cuales, al modificarse, pueden producir notas alteradas y, por lo tanto, nuevas escalas. No se crea por ello que el sistema musical indio reposa sobre una base anárquica, ya que, obedeciendo quizá a una ley intuitiva de equilibrio, existe afinidad y preponderancia entre ciertas notas, lo que da lugar a cuatro aspectos ó gerarquías entre ellas, es decir, notas fundamentales, consonantes, disonantes y auxiliares.

La Vina es el instrumento más típico de la India. Había dos clases de Vinas.

La Vina del sur tenía la forma de un laúd, con cuatro cuerdas principales que pasaban por 24 trastes, dispuestos en intervalos de medio tono y otras tres cuerdas laterales que corrían a lo largo del mango. Este instrumento, empleado por la alta sociedad en el sur de la India, contrastaba con la Vina del Norte, mucho más popular y formada por dos grandes calabazas que hacían de caja armónica y reforzaban los sonidos.

Asiria y Babilonia.

El país bañado por el Tigris y el Euphrates fue cuna de la civilización, quizá, más antigua de la humanidad. Sus primeros habitantes fueron los sumerianos, de quienes se sabe bien poco, sobre todo bajo el punto de vista musical. En las ruinas de Lagash se ha encontrado un bajorrelieve, que aunque mutilado, nos muestra una mujer que canta y un hombre que acompaña el canto en un arpa rectangular. Este bajorrelieve y un pequeño cilindro, que se encuentra en el Louvre, representando indecisamente un pastor que toca una flauta, es todo lo que resta del periodo sumeriano.

Aunque es probable que los reyes y príncipes de Caldea tuvieran músicos en su corte, ningún documento habla de ello y, cada vez que tratan de música, se refieren

a ceremonias religiosas, ya acompañando las plegarias en los templos, ya prolongando el éxtasis místico del gran sacerdote cuando este penetraba en el recinto misterioso del altar, ya en las ceremonias fúnebres cuando acompañaban las salmodias y los gemidos de las planicleras. Ciertamente, los asirios heredaron la cultura de los sumerios, pero hay entre ambas civilizaciones un espacio de dos mil años, verdadera laguna para la arqueología, pues, a pesar de las constantes investigaciones, no se ha podido encontrar ni un solo documento que tenga el menor contacto con el arte musical.

En época más reciente, se encuentran gran cantidad de bajorrelieves asirios en los que aparecen músicos, cantores e instrumentistas, como también en su literatura frecuentes alusiones a la música en sus dos aspectos, público y privado. En efecto, en casi todos los bajorrelieves que representan escenas de sacrificios, hay músicos que tocan flautas, cítaras o platillos acompañando al canto. De otra parte, la historia cuenta que el gran rey Asur, después de sus hazanas de caza en las que mataba leones y grandes fieras, hacía libaciones a la diosa Ishtar, rodeado de su corte, mientras los cánticos y plegarias acompañados de arpas, subían hacia la divinidad. Estos cánticos estaban reglamentados y también los salmos de penitencia, que se acompañaban con la flauta. En

Oriente se consideraba la flauta como un instrumento sagrado, hasta el punto de que, à causa de las fiestas de Fammuz en las que resonaba continuamente la flauta y que se celebraban en el cuarto mes del año, se llamó a dicho mes: axah allanati, es decir, el mes consagrado à la tocadoras de flauta. Por ello, el pueblo de Susa salió a recibir cantando y bailando al son de flautas, al rey ninivita Assurbanipal, vencedor de Elam; por ello, los asirios, llenos de terror al ver aproximarse à Holofernes, general de Nabucodonosor, salieron à recibirle con antorchas, coronas y música de flautas y tambores. D'orme cuenta que un antiguo poema caldeo titulado: Viaje de Ishtar à los infiernos, referia que los cantos fúnebres interpretados por las flautideras en flautas de lapiz-lázuli, poseían la propiedad de sustraer por un instante los muertos à las potencias infernales. Hay que advertir que los dioses asirios se complacían en que los llamasen con sobrenombres musicales y la diosa Ishtar preferia à todos sus nombres el de "Flauta armoniosa de dulces sonidos".

El ejemplo de los dioses fué imitado por los grandes personajes asirios, quienes están representados en los monumentos haciendo libaciones ò en ejercicios de equitación, sin que falten nunca a su lado los tocadores de cítaras, de flautas ò de platillos. Según el historiador griego Ctésias, Nannaros, lugarteniente del rey de Babilonia, llegó à

reunir un conjunto de ciento cincuenta cantoras e instrumentistas, las cuales cantaban y tocaban mientras él comía.

En el intervalo entre las grandes fiestas, los músicos asirios daban conciertos públicos y los reyes de Nínive prestaban sus orquestas al pueblo, siendo de rigor que este aprobase los gustos musicales del rey. Estos músicos no eran todos de origen asirio, pues en algunas ocasiones se les hacía venir, á costa de grandes precios, de los países vecinos y, otras veces, eran ofrecidos á los ninivitas por reyes extranjeros, como homenaje de sumisión ante el temor de una guerra. En una ocasión, los reyes de Arabia fueron llevados á Nínive y condenados á trabajos forzados; pero, para olvidar sus amarguras, se ocupaban, en sus ratos libres, en cantar y en tocar, lo que excitaba la curiosidad de los ninivitas, quienes rodeaban continuamente á los vencidos, solicitando de ellos la repetición de cantos y aires tan diferentes y extraños á los de su país.

El arpa es el instrumento más antiguo de los asirios y proviene de la época de Assurnazipal. Su forma era rudimentaria y se componía de un cuerpo sonoro horizontal, de donde partían las cuerdas en abanico, para sujetarse en un mástil vertical clavado en el extremo del cuerpo sonoro. En Siria se conocía la doble flauta con

los tubos en ángulo, quizá procedente de Egipto y una pequeña flauta de barro, cuyo único modelo existente se encontró en las ruinas de Birs-Nimrud. En un basorrelieve del museo del Louvre se halla representada una orquesta ninivita, uno de cuyos músicos toca el tambor, cuya forma se parece a la de un pandero.

China.

La poesía recitada con acompañamiento musical ha tenido en China gran importancia durante muchos siglos, figurando en palacios y templos. En qué consistió dicho acompañamiento es cosa que no podemos ni imaginar siquiera, ya que ni aún sabemos si existía un sistema de notación o escritura en dicha época primitiva. El Catálogo Imperial afirma que "los principios de la música se encuentran en los tratados, los cantos en las colecciones poéticas y la parte musical y coreográfica se transmite de unos a otros por mediación de los músicos oficiales". De todos modos, la notación musical conocida de los chinos no parece remontarse más allá de la dinastía de los Háng, conservada por tradición y, también, por los cuidados de la familia Hchí, la cual debió reunir los elementos dispersos.

La familia Fchi, originaria de Lou, tuvo durante mucho tiempo el cetro de la cultura musical y floreció al elevarse la dinastía de los Hóm, es decir, unos doscientos años antes de Jesucristo. Esta familia conocía perfectamente la teoría de los lyü, sistema de doce sonidos, producidos por tubos de bambú, que llevaba tras sí una complicada red de consideraciones filosóficas, a las que fueron siempre muy aficionados los chinos. Lo que da carácter de verosimilitud a este primitivo periodo es que Lou fue la patria de Confucio y, sin duda, la mayor parte de las fórmulas musicales explicadas por los Fchi, como también el sentimiento de las danzas con su orientación filosófica, llevaban la marca primitiva, el sello de toda la primera época que siguió a Confucio.

Poco después de la familia Fchi aparecieron dos personalidades de gran autoridad, cuya fama ha llegado hasta nosotros. Una de ellas, el astrólogo King Fáng, gran erudito en ciencias naturales y en acústica, estudió a fondo la teoría del lyü, pero sin limitarla a doce tubos, sino, al contrario, extendiéndola hasta sesenta tubos. El otro, Lyeü Hin, posterior a King Fáng, formó parte de una comisión de pesos y medidas, la cual tuvo, según parece, gran importancia para la fabricación de

instrumentos. Después, tras un sombrío y largo periodo durante el cual el Imperio fue trastornado por guerras, invasiones y revueltas y en el que la música estuvo casi abandonada, los emperadores que reinaban en Kyen-Kháng (hoy Nam-King) intentaron elevar de nuevo el culto de las artes y crearon, hacia el año 326, una oficina o sección dedicada a la música, la cual, cuando menos, reunió y ordenó todos los elementos de que pudo disponer y constituyó de nuevo la orquesta, aunque sin instrumentos de metal, ni sonerías de timbres. Más tarde, en el año 355, Sze-Chang reorganizó la música imperial y, desde entonces, la dinastía de los Tsin y las demás familias reinantes que le siguieron hasta el año 580, conservaron la reconquistada tradición musical, aunque en todo este periodo ningún historiador hace mención de la antigua teoría del lyü, como si se tratase de cosa pasada y nunca bien comprendida.

El primer emperador de la dinastía de los Song, hacia el año 960, se ocupó de la música, reconstituyó el lyü sobre bases nuevas, tratando también la cuestión referente al diapason, demasiado agudo en aquella época. Al finalizar el siglo IX reinaba tal desorden en la música imperial, que Wáng-Phó se vio precisado a redactar un informe que elevó al emperador, en el cual detallaba, paso a paso, todo cuanto había

desaparecido ó degenerado en la teoría y en la práctica el arte musical chino. Su esfuerzo no quedó sin resultado, pues el emperador encargó al mismo Wáng-Phô la restauración de la música china. No debió, sin embargo, durar mucho el reformado sistema, ya que, al fin del siglo XII, los autores hacen constar que las tradiciones musicales se pierden poco á poco, á medida que los pueblos bárbaros invaden el territorio.

Según los documentos conservados, la antigua orquesta ritual del periodo de los Tchên (200 años antes de J.C.) se componía de quince músicos, colocados en Cuadros cuando tocaban ante el emperador. La música de los ritos mayores comprendía los himnos cantados con acompañamiento y las danzas con música vocal é instrumental; pero para las fiestas profanas, tales como banquetes, era de rigor ejecutar odas, en las cuales se expresaban los deberes de las princesas, las virtudes musicales, la veneración por los espíritus, la piedad filial y, en general, todo un código de moral, inspirado por el dulce resonar del Khîn y del Sé.

En la dinastía de los Han, que continuó hasta el año 618 después de J.C., la orquesta imperial formaba cuatro secciones: Orquesta religiosa, que tomaba parte en los sacrificios á las divinidades celestes; Orquesta civil, verdadera continuación de la de

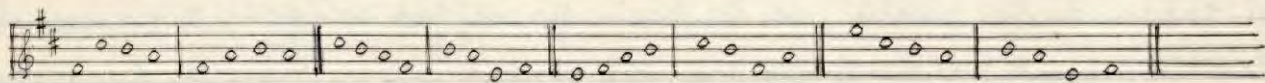
los 4cheu, que tocaba en la escuela imperial y en los ejercicios de tiro al arco; orquesta del harém, es decir, de los cortejos y de los banquetes imperiales; y, por último, la orquesta militar, destinada a los desfiles triunfales. Según datos y documentos, para las tres primeras secciones se empleaban 829 músicos; en cuanto a la orquesta militar, tenía vida independiente. En esta época las orquestas eran bastante completas y figuraban en ellas: carillones, campanas, platillos, acorinas, tambores, Khin, Sè, tcheng, guitarra, órganos grandes y pequeños y varias especies de flautas. En el año 963, el conjunto de músicos, coristas y juglares de que disponía el emperador alcanzaba las cifras de 830 hombres, 153 mujeres y 72 niños, formando diferentes grupos, destinados a ceremonias, danzas, juegos, cánticos y secciones instrumentales.

En el siglo VIII dió gran impulso al arte musical el emperador Hyuên, fundando el Conservatorio del Palacio. A los alumnos (denominados "discípulos del emperador" y también "del jardín de los perales") se les hacía pasar por exámenes rigurosos, destinándolos a sitios de diferente categoría. Los mejores constituían la orquesta de los banquetes; la última categoría correspondía a la música ritual.

A través de todas estas modificaciones y cambios exteriores del arte musical chino,

se advierte siempre la influencia que las ideas filosóficas tenían sobre el espíritu del pueblo, ideas repetidas y desarrolladas por los teóricos, incluso los más recientes. Las notas aisladas ó en grupo, los aires é himnos, la música unida á la danza, todo era para el chino cuestión de simbolismo, de leyes y deberes sociales, de fórmulas metafóricas. La diferencia de modos, la diversidad de ritmos, el movimiento rápido ó lento y la línea melódica ascendente ó descendente, impresionaban de tal manera el espíritu del pueblo, que le hacía deducir toda una série de consideraciones psicológicas, de reacciones intelectuales y morales. De esta manera, la música ritual, elevándose al cielo y descendiendo de nuevo sobre la tierra, pone en comunicación los espíritus celestes con los príncipes y también con las razas privilegiadas.

Como ejemplos de música china, ponemos a continuación un himno a Confucio que se cantaba durante el sacrificio y que, seguramente, data de los siglos VII al X:



y la canción del Pau pau, aire popular, recogido por Mr. Eastlake:



En China encontramos instrumentos muy curiosos. El más característico es el Khin. Según la leyenda, el Khin fue inventado por Fúhí, primer soberano de la dinastía mítica, teniendo su forma, hasta en los menores detalles, un sentido simbólico. Si a esto se añade que Confucio llevaba consigo un Khin, se explicará la fama legendaria de dicho instrumento. Se compone de una caja sonora plana, con la tabla armónica bombeada. En un lado lleva trece ruedecitas de marfil o de nácar, las cuales sirven para marcar los tonos. El Sě es un instrumento tan antiguo como el Khin. En un principio tenía 50 cuerdas, pero el emperador Hwáng-tí, encontrándolos demasiado sonoros, suprimió 25. En los últimos tiempos formó parte de la orquesta ritual. Se denomina Phí-phâ a una especie de guitarra que fue muy popular en China. Según unos, el Phí-phâ proviene de un pandero con cuerdas; según otros, su origen tiene por base una leyenda tomada de la dinastía de los Hón. El Chêng supone un nombre genérico con el que se designan

Varios instrumentos, cuyo origen proviene del órgano. El Chêng de gran tamaño, se compone de un recipiente de madera, el cual lleva un tubo curvo de insuflación; del recipiente arrancan 14 tubos de diferente longitud, cerrados por la base y todos del mismo diámetro.

Consignaremos también un grupo de instrumentos muy característicos: el Pyên-tchong consistía en una serie de 16 campanitas, suspendidas en dos filas a un bastidor esculpido; dichas campanitas producían una escala cromática. El Yün-lô forma un conjunto de diez gongs, todos del mismo diámetro y sujetos por cuatro cordones de seda a un bastidor. Los primeros platillos que se conocieron en China, denominados Pô, fueron importados del Asia central y se les atribuía poder mágico en la época de los Tsín. El Yü formaba parte de la orquesta de los Ycheu y servía exclusivamente para marcar el final de las estrofas en los himnos de los ritos mayores. Figuraba un tigre acostado sobre una caja rectangular; en el lomo del animal había 24 dientes esculpidos, en forma de sierra, en los cuales se frotaba con una varilla de bambú. El Pô-fu sirvió desde la más remota antigüedad para marcar el ritmo en las ceremonias de los ritos mayores; tuvo gran preponderancia en la época de los Ming y consistía en un saco de cuero,

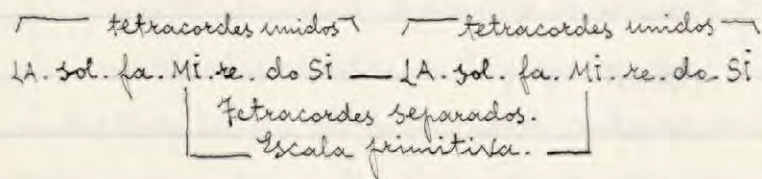
de forma cilíndrica, relleno de cascarillas de arroz; se tocaba golpeándolo con la mano.

Grecia.

Es posible que los pueblos orientales hayan sido la cuna del arte helénico; es posible que el Asia y el Egipto hayan influido sobre Grecia, hasta el punto de servir de guía a los griegos en las altas regiones del arte; pero, ciertamente, la raza helénica ha sabido transformar y hacer nuevas todas las leyes venidas de otros países, creando al mismo tiempo un arte tan personal, que por su misma fuerza había de llegar a épocas posteriores, por mediación del pueblo romano, que se apropió más tarde su cultura.

La base indudable del arte musical en Grecia fué una fórmula sonora, considerada como nacional, sin el menor elemento extraño, conocida bajo el nombre de Doristi, punto de partida de toda teoría de sonidos, intervalos y tonos. La escala Dórica se compone de dos tetracordes unidos, en sentido descendente y presentando, cada uno de ellos, dos tonos y un semitono. La disposición es la misma de nuestra escala en modo mayor, aunque en sentido inverso. La formación de la escala dórica debió proceder de la antigua lira de ocho cuerdas, teniendo en cuenta que la quinta nota tenía enorme im-

portancia para los griegos, quienes la consideraron como base estable de su sistema. Aristóteles, en sus Problemas, llama "cuerpo de la armonía" à las dos notas extremas y à las dos centrales, de tal manera, que este conjunto de cuatro notas fuese el esqueleto fijo de la escala musical. Ahora bien, si el origen de todo el sistema griego procede de la escala dórica, cuya extensión llegaba à una octava con los dos tetracordes, esta escala podía ampliarse, al grave y al agudo, con otros dos tetracordes complementarios, formando un conjunto total de catorce sonidos:



A esta escala se le añadió una nota grave, resolutiva y de valor simétrico, que se denominaba: Proslambanómene.

Y así como para nosotros los fenómenos musicales repercuten de octava en octava, para los griegos este resultado se producía cada dos grupos de dos tetracordes unidos, es decir, cada dos octavas menos una nota. A decir verdad, este sistema tipo no se limitaba

à estos cuatro tetracordes, sino que, aunque intruso, aparece un quinto tetracorde intercalado entre los dos centrales, que llevaba en sí una modulación hacia la subdominante a causa de una nota cromatizada. Se adoptó la modificación y llegó à ser tan frecuente su empleo, que la asociación al tono principal, no considerándose dicha oscilación à la subdominante como una metábola, es decir, modulación. El modo Dórico, construido à base de consonancias perfectas, quedó del dominio público de tal manera, que los griegos se familiarizaron con él a fuerza de oírlo en el templo, en el teatro y en todas partes.

Se conocen dos especies de Doristi, cuya única diferencia consiste en el sitio en que está colocada la quinta modal ò mediana en la escala que sirve de modelo. En la primera posición la quinta modal se coloca en la segunda mitad:

— quinta modal —
Mi. re. do. Si. LA. sol. fa. Mi.

En la segunda posición la quinta modal se halla colocada al comienzo de la escala:

— quinta modal —
Mi. re. do. Si. LA. sol. fa. Mi

El monumento más famoso que se conserva, de los que llevan por base la primera

posición de la Doristi, es el himno a Helios, atribuido a Mesomedes y descubierto por Galilei en 1581. La primera estrofa es así, según la transcripción de Gervaezt:



También son interesantes el himno a Némesis y el de la Musa, descubiertos al mismo tiempo que el de Helios. El himno a la Musa se conservó por un manuscrito bizantino, atribuyéndose primero a un cierto personaje llamado Dionisio y, más tarde, al mismo Mesomedes. He aquí un fragmento:

Voz.

Citara de 4 cuerdas



Juntamente con la voz aparece una parte de cítara de once cuerdas; pero no es posible saber con certeza si se trata de un documento auténtico ó ha sido añadida en época posterior. Dicha parte de cítara se limita à seguir la voz paso à paso, con algunos ornamentos.

De la segunda Doristi se conservan los himnos en honor de Apolo, cuyo origen remonta al siglo II antes de J.C. y que fueron descubiertos en Delfos por la Escuela Francesa de Atenas, en 1894. De estos himnos, verdaderos modelos de música griega, presentamos el siguiente fragmento:



También se conserva, de este género, un fragmento cromático mutilado (segunda estrofa del primer Stasimón), que pertenece al Orestes de Eurípides, pues, según las opiniones más autorizadas, los trágicos griegos acompañan ellos mismos la música de sus obras teatrales. Dicho fragmento fué descifrado por el filólogo Wessely de un papiro

perteneciente al archiduque Regnier:



Sin duda, por necesidades de la transposición y de extensión de las voces, los griegos tuvieron que ampliar su sistema musical y crear nuevos modos, los cuales se añadieron al modo Dórico, del VI al IV siglo antes de J.C. De esta manera vemos formarse las escalas Lidia, Mixolidia, Frigia y Eólica, mediante la transposición de la primitiva escala Dórica. Así vemos formarse nuevas escalas auxiliares, unas a la cuarta aguda de las principales, las cuales conservaban sus nombres anteponiendo la partícula hiper, es decir: Hiperdórica, Hiperlidia, Hipermixolidia, Hiperfrigia e Hiper eólica; otras a la cuarta grave de las principales, anteponiendo la partícula Hipo: Hipodórica, Hipolidia, Hipomixolidia, Hipofrigia e Hipo eólica. Algunos autores simplifican los modos griegos, entre ellos Riemann, reduciéndolos a cuatro principales y cuatro secundarios; en cambio, otros autores aumentan el número de

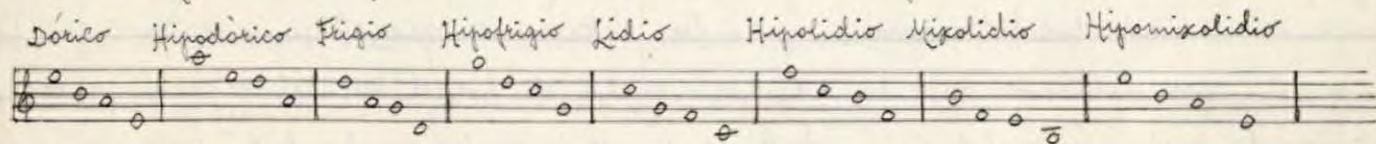
escalas hasta quince y à veces más, lo cual produce cierta confusión. En el estudio que hace Maurice Emmanuel de la teoría musical griega, establece cuatro modos principales o primitivos: Fundamental ó hipolidio, equivalente a nuestro modo mayor, Lidio, Frigio y Dórico. El mismo autor nos dice, que las modulaciones más usuales se hacen à la quinta ó à la cuarta; que los modos antiguos se encadenan por quintas justas, como nuestros tonos modernos; que, además del género diatónico, se conocen otros géneros griegos, aunque con sistemas artificiales; que la notación imaginada por los músicos profesionales llevaba en sí una división de los tetracordes y de las octavas en pequenísimos intervalos, iguales entre sí; por último, que la misma mezcla de los diferentes géneros, prueba que el tetracorde es la única división teórica esencial de la escala helénica.

Presentamos a continuación los diferentes sistemas griegos, comenzando por el de Mr. Emmanuel. Solamente están marcados los "Cuerpos de armonía":

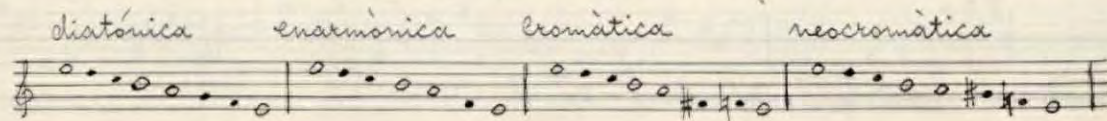




El sistema presentado por Riemann es mucho más simple:



Los tonos griegos revestían cuatro formas: diatónica ó normal; enarmónica, suprimiendo algunas notas de los tetracordes; cromática, llevando notas alteradas y neocromática, variante de la anterior. He aquí las cuatro formas aplicadas al modo Dórico:



Además de los monumentos de que hemos hecho mención pertenecientes à la Doristi, existen otros, aunque en corto número. Entre ellos se conserva, copiada por el padre Kircher en el siglo XVII, una estrofa de la primera pitica de Píndaro. Como el manuscrito, que pertenecía à un convento de Sicilia, ha desaparecido, no es posible comprobar su autenticidad.

El himno à Némesis se atribuye también à Mesomedes. Se trata de un largo trozo de música, probablemente modificado en el siglo II, con cinco estrofas y veinte versos, cuya modalidad se aproxima à la escala Frigia. A la misma tonalidad pertenece una canción del primer siglo de nuestra era, descubierta en Asia Menor y que Gesaert encuentra muy parecida à una antifona que se canta en los Oficios del Domingo de Ramos. Platón condenó el modo Frigio por no considerarlo helénico y por su vehemencia y dinamismo, pero, à pesar de ello, lo emplearon en sus tragedias, Esquilo, Eurípides y Sófocles, quedando después como parte integrante en los cantos de la iglesia latina.

En todos los documentos se observa la importancia, real y efectiva, de la nota mediana, confirmada por la doctrina de Aristóteles, según la cual, la mediana es el centro de toda emisión sonora en los modos griegos. Su importancia ha repercutido en el arte cristiano, como puede juzgarse por las cantilenas del canto gregoriano.

El ritmo constituyó un elemento preponderante en el sistema griego, à modo de marco destinado à sostener y dar color à la melodía. Hubo dos manifestaciones rítmicas, de la misma manera que hubo dos sistemas musicales diferentes. El sistema musical de Pitágoras se basa sobre consonancias fundamentales y sobre la estructura de la Doristi, mientras que un segundo sistema mucho más complicado, propio para iniciados y profesionales, se desarrolló paralelamente al primero, sostenido por Píndaro, Esquilo, Simònides y sus émulo, quienes se complacían en alterar las escalas modales y en multiplicar las metábolas. A todo este grupo de innovadores tenía que parecer, forzosamente, demasiado simple el sistema pitagórico, como también sus leyes rítmicas.

Al primer sistema pertenecen las danzas privadas y guerreras, las entradas de la comedia y algunos trozos corales de sentimiento popular y rústico, en fin, todo aquello que llevaba un ritmo muy acusado y definido. Los mismos autores trágicos, como Sófocles y Eurípides, cuando la acción teatral lo requería, dejaban à un lado sus complicados recursos, para emplear procedimientos más vulgares, sucediendo en algunos casos, que los dos sistemas rítmicos se unían y se mezclaban de tal manera, que las consonancias pitagóricas envolvían y sostenían las metábolas ó modulaciones de las escalas altera-

das. Digamos también que, según la autorizada opinión de algunos autores, los griegos tenían la costumbre de marcar el ritmo golpeando el suelo con el pie y los coristas de las tragedias calzaban à veces sandalias de hierro con las que, en algunas ocasiones, llegaron à hundir el pavimento de la escena.]

Casi todos los informes que nos dan los textos antiguos sobre el sistema rítmico de los griegos tiene por base el arte vocal, en donde predomina el valor y duración de las sílabas. En efecto, siendo las palabras como un molde necesario al ritmo, estas formaron la estructura rítmica y sus leyes se determinaron con toda precisión para cada una de las diferentes especies de versos [Entre estas especies, mencionaremos los versos "en série", propios de la comedia ò de la tragedia, todos de igual medida, ya fuesen exámetros, yámbicos, dáctilos ò anapestos; los versos "en sistemas", que son completamente irregulares, formando grupos de distinta medida, que se repiten indefinidamente; los "versos líricos", nunca de gran longitud, que toman varios aspectos según la estructura de la música à la cual van unidos, aunque, generalmente, marchan de acuerdo con la fantasía del músico, formando combinaciones de diferente medida.]

Las medidas griegas se dividían en varias clases: la medida ò compás simple, se

compuesta de un solo tiempo ó pie; la medida compuesta, se formaba por la agregación de dos ó más tiempos; la medida heterogénea, se producía por la yuxtaposición de tiempos que pertenecían à géneros rítmicos distintos; la medida metabólica [como su nombre indica] encerraba siempre una modulación ó sería de intermedia entre ritmos antagónicos. Los grupos de versos formaban las estrofas, constituyendo uno de los estudios más complejos de la métrica griega su contextura y las minuciosas reglas à que estaban sujetas; [basta decir que en la formación de las estrofas estaba reglamentada la duración de las sílabas y que el ritmo y la melodía se establecían, generalmente, antes que se formase la estrofa propiamente dicha. Hay que tener en cuenta que el artista griego era músico y poeta al mismo tiempo.

La nomenclatura musical griega es difícil y complicada. La notación práctica se hacía por letras, indicando el lugar que cada nota ocupaba en su respectivo tetracorde. He aquí los nombres de las notas, aplicándolos à la escala Dórica:

Mi Re Do Si La Sol Fa Mi

nete, paramete, trite, paramese, mese, lichanos, parhypatos, hypatos.]

En cuanto à los modos, se les atribuía un origen fabuloso. Polymnesto de Grecia

se considera como el fundador de la Doristi; Marcias, Libeles y Olimpo, divinidades griegas, instituyeron los modos lidio y frigio; Pitermo de Mileto creó el modo jónico y, en cuanto al eólico, se atribuye a Lasos de Hermiona. Fácil es convencerse de lo que tienen de legendarios estos orígenes de las tonalidades griegas, tan absurdos como el atribuir a Safo la creación del modo mixolidio. *X aquí*

Las primeras manifestaciones musicales en Grecia debieron tener carácter religioso. Casi todos los dioses griegos tenían sus himnos propios, los cuales se acompañaban con el instrumento que podía ser más agradable a la divinidad. La lira y la cítara acompañaban los himnos, serenos y graves, consagrados a Apolo; los himnos ditiámicos y desordenados de Baco se acompañaban con flautas sonoras y se ritmaban con los golpes de los platillos de bronce. También tomaba la música gran parte en las fiestas griegas. Existían cuatro grandes fiestas: los juegos olímpicos, en Olimpia; los istmicos, en Corinto; los píticos, en Delfos; los nemeos, en Argos, además de otras fiestas particulares, propias de cada ciudad. Pero, donde la música resplandeció fué en el teatro, o mejor dicho, en la tragedia. Todos los trágicos emplearon la música en sus obras, ya en los coros, ya en el baile. Sin embargo, fué Eurípides el que dió el verdadero avance, llegando a formar coros de cincuenta

cantores, razón por la cual fué criticado por algunos de sus contemporáneos. En muchas ciudades griegas existían escuelas de música, sobresaliendo la de Bérgamo que fué célebre por los grandes flautistas que salían de ella, como también la de Tebas en donde se educó Píndaro. Pero, la más famosa entre todas fué la escuela musical de Fheos, en la cual se formaron las compañías de artistas "dionisiacos".

Es muy difícil dar una lista completa de todos los músicos famosos que florecieron en Grecia. En el periodo primitivo los nombres aparecen envueltos en leyendas mitológicas, de tal manera, que se les confunde con los dioses; es el caso de Orfeo. En este periodo aparece Terpandro, quien vivió hacia el año 646 antes de J.C., gran tocador de cítara y probablemente el fundador de las principales formas musicales griegas. Taletas de Gortina floreció en el año 640, casi al mismo tiempo que Terpandro y se asegura que creó las gimnopedias ó coros danzados. Anterior a estos dos fué Archiloco, cuya fama data del año 688, atribuyéndosele la reforma métrica, la cual permitió cambiar los habituales versos exámetros dactílicos por el ritmo lírico del verso yámbico, mucho más popular. De época posterior es el célebre Sácadás de Argos (585 antes de J.C.) gran tocador de flauta y vencedor en los juegos píticos, en los que llegó a es-

establecer el empleo del "aulos" al mismo tiempo que el de la cítara.

En un periodo más reciente encontramos innovadores que quieren modificar las bases del sistema musical, intentando modos y dando gran importancia a los instrumentos, los cuales se perfeccionaron dando lugar a un verdadero desarrollo de la música instrumental. Entre estos innovadores merecen mencionarse: Timoteo, Frinís, Linesias y Telefanés, quienes, con algunos otros tan audaces como ellos, fueron calificados de impíos por sus enemigos y sufrieron las burlas y los sarcasmos de los filósofos, que se creían fieles guardadores de las tradiciones.

Al mismo tiempo que florecían los músicos, propiamente dichos, aparecían gran número de tratados teóricos, gran parte los cuales han llegado hasta nosotros. Platón (429 + 347), el gran filósofo, discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles, se ocupó en sus obras de la música, haciendo un paralelo entre el arte de los sonidos y los movimientos del alma humana, probando que la música estaba destinada a endulzar las amarguras del alma y a establecer en esta un equilibrio armonioso. En todo caso, más que un tratado, son notas dispersas sobre la música lo que encontramos en Platón. Más interesante en este punto es Aristóteles (384 + 322), aunque sus escritos no contienen

gran cantidad de cosas sobre la música; pero sus datos son importantes en cuanto a la esencia del arte musical griego, del que trata en sus Problemas, en su libro República y en algunos pasajes de su Poética.

Aristóxeno, que nació hacia el año 354, discípulo de Aristóteles es, en realidad, el más importante de los musicógrafos griegos. De sus obras, solamente Los elementos armónicos se conserva completa, pues de Los elementos rítmicos no han quedado más que fragmentos. Las dos obras son magníficas y contienen datos preciosos sobre la teoría de la armonía y sobre el ritmo. Un poco más reciente, hacia el año 300, vivía en Alejandría un matemático griego, Euclides, ^{a quien también} que escribió dos tratados sobre música, ~~los cuales~~ ^{que} se conservan y son interesantes, aunque cada tratado lleva un punto de vista diferente, coincidiendo uno de ellos con Pitágoras, mientras el otro se aproxima a las teorías de Aristóxeno. Trabajos de reciente investigación atribuyen estos tratados a Cleónidas, asegurando que Euclides escribió solamente una teoría de intervalos, basándose en las subdivisiones de las cuerdas.

Restanos hablar de la personalidad más saliente de esta primitiva época griega. Nos referimos al célebre filósofo Pitágoras, nacido hacia el año 582 y fundador de la "escuela de Crotona". No se conserva ningún escrito de Pitágoras y hasta se ignora si realmente

llegó à escribir algo. Sus teorías han llegado à nosotros por medio de sus discípulos, por los cuales sabemos que su sistema es puramente de orden matemático y basado en las consonancias, según las relaciones matemáticas de los sonidos por la longitud de las cuerdas ó por el número de vibraciones. Como detalle curioso conviene observar que, según la teoría pitagórica, el intervalo de tercera se consideraba disonante, ya que todas las relaciones entre los sonidos se determinaban por la marcha de quintas. En época reciente se ha dado el nombre de "coma pitagórica" à la partícula excedente entre los dos sonidos extremos de una serie de doce quintas, por comparación à la octava.

Ya en nuestra era, mencionemos à Plutarco (50+120), natural de Beocia, cuya fama proviene, principalmente, de sus biografías de generales y de jefes griegos y romanos. Plutarco escribió también una obra sobre el ritmo y la métrica, que tituló De Musica. En el siglo II figuran los nombres siguientes: Claudio Ptolemeo, nacido probablemente en Ptolemais de Egipto, autor de una obra importante sobre la música, en tres volúmenes, que cuenta como un documento interesante sobre la teoría musical de los antiguos; Gaudencio, ilustre musicógrafo, autor de un tratado: Introductio harmonica, basado sobre las teorías de Aristóxeno; Nicómaco, natural de Gerasa, en Siria, quien

escribió un tratado que tituló: Harmonices Enchiridión. En el siglo III encontramos un comentario de Porfirio sobre la obra de Ptolomeo y un curioso trabajo de Alypio: Introducción à la música, que contiene todas las escalas griegas y su transposición, en notación vocal é instrumental.

La música griega tuvo un periodo complementario que se desarrolló en Roma. En efecto, los romanos fueron aficionados à las artes, aunque jamás llegaron à crearse una verdadera personalidad artística. La música romana tuvo su origen en el arte bárbaro de la raza etrusca, con esa mezcla de sentimiento guerrero y religioso à la vez, en el cual el dulce sonido de las flautas se combina con el golpear de los escudos en las ceremonias del culto. Pero, poco a poco, la influencia de Grecia se deja sentir, los instrumentos griegos invaden las ciudades, transformándose en instrumentos romanos la flauta y la trompeta.

Las compañías dionisiacas hicieron su aparición en Roma en el año 164 (antes de J.C.) llamadas por Anicio para celebrar sus victorias en Grecia, aunque, à decir verdad, obtuvieron muy poco éxito entre los romanos. Más tarde, después de la conquista de Grecia, Roma se aficiona definitivamente à la tragedia y à la comedia; aprende à tocar

el aulos, la lira y la cítara y se forman los primeros artistas romanos. Flaco, hijo de Claudio, hizo trozos de música para las comedias de Terencio y Hermógenes Higelio, muy relacionado con Horacio y con Cicerón, fué uno de los más famosos tocadores de aulos de esta primera época. A estas manifestaciones artísticas se unió otra, recién importada de Oriente, que fué la pantomima y la danza. Los promotores de este género en Roma fueron Píladés de Cilicia y Batilo de Alejandría. Al mismo tiempo se desarrollaba un verdadero culto por los conciertos, no solamente públicos sino también privados, pues los patricios romanos ofrecían en sus casas fiestas musicales, para lo cual organizaban entre sus esclavos, grupos de cantores y orquestas, constituyendo la música uno de los mayores entretenimientos de la alta sociedad romana.

No se crea por esto que solamente los esclavos eran profesionales de la música. Los mismos emperadores la cultivaron y se alababan de ello. Una de las grandes pasiones de Nerón fué la música, hasta el punto de hacer matar a Británico por celos artísticos. Nerón componía la música que adaptaba a sus versos y él mismo los cantaba acompañándose con la lira, haciéndose aplaudir y recibiendo las coronas como premio a su labor de artista. Otros emperadores fueron también músicos: Adriano to-

caba la cítara y era cantor; también lo fué Calígula, además de bailarín; en cuanto á Helio-gábalo, tocaba la trompeta y el órgano.

Sin embargo, casi todos los artistas que florecieron en Roma fueron griegos. Entre ellos figuran: Terpnos, gran citarista que floreció hacia el año 54; Mesomedes, el autor de los célebres himnos y en cuyo honor hizo levantar un magnífico mausoleo el emperador Caracalla; consignemos también á Menékrates y á Diodoro. A pesar de ello, la música greco-romana caminaba á su fin. Sus últimas manifestaciones coincidían con los primeros balbuídos de la música medieval y en las catacumbas, en los sitios apartados, ocultos, perseguidos y martirizados, los primeros cristianos marcaban un rumbo á sus cantos que había de tener enorme preponderancia en posteriores civilizaciones, que debía ser el punto de partida de un arte nuevo.

El resumen de la época greco-romana fué hecho por un caballero romano, Boecio, nacido hacia el año 475, de noble familia, Cónsul de profesión y Consejero secreto de Teodorico, rey de los ostrogodos. Un suceso trágico puso fin á su vida, pues siendo acusado ante el rey de tener relaciones sospechosas con la Corte de Bizancio, Teodorico lo mandó decapitar en el año 524. Filósofo, matemático y musicógrafo, Boecio escri-

bió una obra importante, de Musica, en la cual trató con verdadera competencia todo el sistema musical de los griegos, aunque inclinándose hacia las teorías pitagóricas y, como es natural, rechazando de plano las doctrinas de Aristóteles. Esta obra debía ser, con el tiempo, la piedra angular en donde había de apoyarse todo el tinglado del Renacimiento. A su debido tiempo nos volveremos a ocupar de ella, de la influencia que ejerció y de las ideas de Boecio.

Los instrumentos de la época griega son, seguramente, los más conocidos de toda la Antigüedad. La lira se halla representada gran número de veces, en monedas, medallas, vasos y bajorrelieves. La más antigua es la "lira de Apolo", que se encuentra grabada en una moneda de Tarento, cuyo origen remonta al siglo VI antes de J.C. y se supone que fué copiada de los primitivos modelos griegos. Muy antigua es también la lira de cinco cuerdas, algo extraña de forma y con banderolas que cuelgan por los lados, como representando el tahalí y el cordón del plectro. En la lira de seis cuerdas, instrumento más perfeccionado, no existen clavijas, enrollándose las cuerdas en la barra transversal, la cual lleva crestas para separarlas unas de

otras. Este modelo pertenece al siglo V, antes de nuestra era, y está tomado de un vaso en el que figura una sirena funeraria en cuyas manos está el instrumento. La cítara es algo parecida a la lira, pero se diferencia de ella en la caja rectangular de resonancia, un poco bombeada en su lado posterior. Las cítaras primitivas tenían solamente tres cuerdas, pero después se construyeron de siete y de ocho cuerdas, con adornos de marfil. En un ánfora del siglo IV, antes de P.C., está representada una cítara con once cuerdas, muy lujosa y provista de una gran envoltura. También se parece a la lira el forminx, compuesto de una concha de tortuga y de una piel, que hacen el oficio de caja armónica; dos mástiles y una barra transversal sirven para sostener las cuerdas.

Se encuentran modelos de arpas en vasos y en ánforas, con formas triangulares y, a veces, con adornos; se tocaba con las manos y con el plectro. El aulos, es la flauta griega, generalmente doble y con los tubos en ángulo. En algunos monumentos, el flautista lleva colocada la forbeia, que consistía en una banda de cuero, la cual se sujetaba a la boca y tenía dos aberturas contiguas para poder tocar; también denominaban Diaulos a este instrumento. La flauta del diós Pán o Syringa estaba considerada como pastoral, y la acompañan varios tubos de longitud diferente. La trompeta romana se llamaba

Buccina. En realidad, los romanos conocían diversas clases de trompetas, a las cuales aplicaban diferentes nombres. Algunas son rectas y cortas, otras son curvas, habiéndose encontrado interesantes modelos, con el pabellón muy abierto y adornado, representando la boca de un dragón.

II

La música en la Edad Media.La música bizantina.

Los orígenes de la música bizantina se confunden con los de la música cristiana. Restos de antiguas melodías israelitas se mezclaron con el arte griego y formaron una extraña amalgama, pero tan personal y tan acusada, que durante un periodo de mil años, Bizancio tuvo el cetro de la música, marcando el fin del helenismo y preparando el reinado de un arte musical nuevo.

Indudablemente, el primer gesto partió de San Pablo, al pedir a los primeros cristianos que cantasen himnos y salmos. Sin embargo, tal desorden debió existir en esta primitiva época, que San Clemente, el sucesor de San Pedro, tuvo que reglamentar la ejecución de dichos cantos, pues, según parece, llegaron a cantarse en banquetes y en otras fiestas del mismo género. El primer documento de importancia se debe a Clemente de Alejandría, quien, en el

año 200, recomienda à los cristianos el canto profano y el estudio de la cítara y de otros instrumentos, si bien, protesta contra el abuso del cromatismo, bien inutilmente, pues, à pesar de la querra que los padres de la Iglesia le hicieron, siguió imperando hasta el punto de introducirse en los mismos cantos religiosos.

Hasta entonces no se conocían en la iglesia otros cantos que los salmos y algunos himnos en prosa, tales como el Gloria in excelsis ó el triunfal Sanctus. Dichos cantos eran interpretados por una sola voz, tomando parte el coro en las fórmulas finales ó en los alleluia. Las melodías eran, generalmente, de estructura simple, aunque existían algunas más complicadas, siempre de ritmo libre y casi recitadas; estas últimas llevaban largas vocalizaciones, haciendo uso los cantores del tremolismo, efecto de voz que tenía cierto parecido con el trémolo.

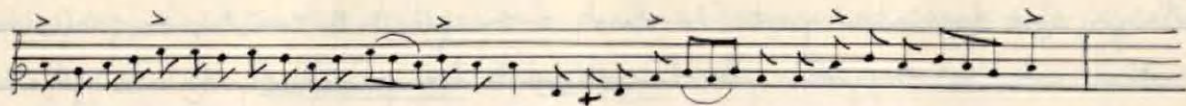
Nuevas formas se añadieron à las ya conocidas, procedentes de los cristianos que habitaban la Siria, vecinos de la Persia. Al principio fueron salmodias interpretadas por el coro; más tarde, nuevos himnos, los cuales se diferenciaban de los primitivos en que se escribían en versos, formando estrofas regulares, cantadas sobre la misma música por coros alternados. El primer músico-poeta à quien se atribuye la composición de

Obras de esta clase fué Bardesanes, personaje de la iglesia herética de Siria, pero el verdadero organizador fué San Efrén, quien compuso ciento cincuenta himnos, los cuales aún se cantan en las ceremonias de la iglesia de Siria.

San Juan Crisóstomo, al ser elegido arzobispo de Constantinopla, en el año 390, llevó el nuevo género, importado de Siria, y lo acomodó al rito bizantino. A los antiguos cantos sucedieron nuevos textos à los que se aplicaba música especialmente escrita para ellos, instalándose la magnificencia del culto católico frente à los cultos y solemnes procesiones de los herejes arios. Este fué, precisamente, el nacimiento de la música bizantina, pues los textos adquirieron cada vez mayor importancia y tomaron vida propia bajo el nombre de troparios. Los troparios se divulgaron y difundieron por todas las iglesias griegas, llegando poco después à otras iglesias orientales. En el siglo V eran tan comunes los troparios en las iglesias de Alejandría, que habiendo llegado noticias de su empleo à oídos de un anciano solitario, éste, enfurecido, lanzó una diatriba contra los que corrompían los libros santos, escribiendo troparios, cantando melodías adornadas con vocalizaciones y ritmando la música con el pie y con palmotes de manos.

Presentamos un modelo de tropario bizantino, adaptado à notación moderna por

Amédée Gastoné, de un manuscrito griego procedente del monasterio de San Mamés en Constantinopla; es del siglo XI:



La melodía de los troparios tenía forma bien equilibrada y cierto desarrollo que contrastaba con la simplicidad de las antiguas antifonas. Precisamente, para su mayor perfeccionamiento, se reveló como gran compositor litúrgico San Romanos, diácono de Enezo en Siria. Este artista ilustre creó, para el servicio del culto, buen número de estrofas, con variedad de estilos, aunque todas ellas basadas en un tipo único de tropario. Después de una época de gran celebridad, casi toda la música de San Romanos cayó en olvido, à excepción de un modelo de estrofa denominada Kontakia. También data de esta época la antigua notación bizantina o ekfonética, la cual se empleaba solamente en los recitados de los textos litúrgicos, indudablemente el primer ensayo del cual provienen las notaciones usadas después en el canto bizantino.

El emperador Justiniano (529 + 565) dió gran impulso à la música religiosa, componiendo el mismo cantos litúrgicos, disponiendo el número de lectores y cantores de la iglesia de

Santa Sofía de Constantinopla, ordenando à todos los clérigos el canto diario de maitines y laudes y prohibiendo que los lectores cantasen en el teatro. Dichos lectores eran aspirantes à clérigos, que formaban parte del coro, ó simplemente coristas de profesión. Tanto unos como otros estaban dirigidos por domésticos ó lampadarios, quienes gozaban de grandes dignidades como personajes de real importancia.

Bien pronto surgieron tres figuras de tal magnitud, que se consideraron como perfeccionadores definitivos del rito bizantino; nos referimos à los tres monjes del convento de San Sabas, cerca de Jerusalem: San Juan Damasceno, San Cosme de Mayuma y San Teófano, todos ellos del siglo VIII. No es, precisamente, que aportasen algo original en sus obras, pues los tres imitaron todo lo hecho por San Efrem y San Romanos, pero su celebridad proviene de haber adaptado nuevos troparios à los heirmos ó cánticos de la Santa Escritura. Fueron tal aceptación, que enseguida se abandonó todo el canto compuesto por sus antecesores, adoptando la nueva música y formando un conjunto de obras, al que se dió el nombre de Cánon. En general, el Cánon suponía nueve odas, aunque en algunas épocas del año, como en la Cuaresma, se cantaba el triodión ó conjunto de tres odas. San Juan Damasceno fué el más importante organizador de esta renovación y se le

atribuye el monumento más famoso del rito bizantino, el Oktsekhos, compendio de todos los cánticos que debían interpretarse durante el año en los oficios de la iglesia griega, verdadero equivalente del Antifonario de San Gregorio y, como éste, partiendo de la base musical de ocho tonos litúrgicos. Además de estas tres grandes figuras, se distinguieron como compositores de troparios en la primera época bizantina: Finosles y Antimos, que vivieron en el siglo V, y también San Cirilo de Alejandría (+444), organizador del Oficio de horas en el Viernes Santo.

El florecimiento de la música en Bizancio tuvo lugar en los siglos VI al IX, no solamente en la música litúrgica, sino también en la profana. Ciertamente, la influencia del helenismo se dejaba sentir aún y, durante mucho tiempo, el sonido de la cítara y del aulos se escuchaba en todas partes; pero, fue en Bizancio donde se perfeccionó y desarrolló el instrumento por excelencia, el órgano, adquiriendo enorme importancia, cambiando poco a poco todo el orden de cosas establecido e imprimiendo a la música un carácter nuevo y personal. Al lado del antiguo órgano hidráulico surge el órgano neumático, de mayor potencia y capaz de reemplazar a la orquesta en las grandes fiestas, ya que en la Edad Media no tenía este instrumento el carácter religioso que se le imprimió después. El ceremonial de los emperado-

res bizantinos hace mención varias veces de la actuación del órgano, cuando entraba el emperador ó cuando recibía alguna delegación; en estas ocasiones, las armonías del órgano alternaban con los cantos é himnos. Lo mismo ocurría en el circo, al recibir el homenaje de los famosos Verdes y Azules.

Los órganos de esta época primitiva, aunque grandes y con potencia sonora, carecían de los numerosos registros de nuestros órganos modernos, limitándose generalmente à llevar un registro de flauta y otro de lengüeta, con un teclado rudimentario de quince ó diez y seis notas formando la escala diatónica y cuatro notas cromáticas. Sin embargo, no todos los órganos bizantinos eran de gran talla, pues desde la época de Carlomagno se introdujo en Bizancio, seguramente importado por las embajadas Orientales, el empleo de órganos pequeños y portátiles, propios para fiestas más íntimas.

A partir del siglo X comienza en Constantinopla un nuevo florecimiento musical. Las antiguas melodías de las iglesias griegas de Siria son recogidas y revisadas, comparándolas con las melopeas tradicionales bizantinas y, bajo la influencia de este estudio comparativo, se establecen nuevas formas, procurando establecer cierta unidad entre los cantos litúrgicos que se interpretaban en las iglesias de Alejandría, de Antioquía

y de Jerusalén. Es también la época de los grandes teóricos y los nombres de Psellus, de Psachymero y de Bryennios (el comentarista de Ptolomeo), se unen al del célebre monje Juan Kukuzelo, el gran teórico del siglo XIII, quien descubre en el monasterio de la Santa Montaña una nueva teoría de la música y de la notación, multiplicando con exceso los signos de interpretación y de matices e inventando el Phthorai o sistema de modulaciones.

Los detalles del sistema tonal y rítmico de la antigua música bizantina son poco conocidos y, debido a esto, su estudio es difícil y confuso. Las notaciones no precisan en ningún caso, cuales son las escalas modales en que se debe cantar y esto implica ya un principio de desorientación. Todos los manuscritos anteriores al siglo XIII carecen de indicaciones, llevando únicamente algunos de ellos el número del tono. En realidad, dichos tonos son las escalas modales, divididas en cuatro auténticas y cuatro plagales, clasificación que ya conocían los latinos, por lo cual, los autores del siglo IX no establecen diferencias entre los dos sistemas, latino y oriental. Unos y otros conocían fórmulas para fijar el tono, cuyas fórmulas estaban a cargo del protopsalte griego o del chantre latino, antes de comenzar las melodías para que los coristas supiesen en que escala debían cantar.

En los siglos XIII y XIV, los teóricos bizantinos Psachymero y Bryennios no establecieron

gran diferencia entre las escalas antiguas y las de su tiempo, pero, posteriormente, después de la reforma llevada à cabo por el arzobispo Crisanto de Madaya, la tonalidad bizantina se presenta, con sus ocho tonos, de la siguiente manera:

Protos; tono auténtico, que finaliza en re, llevando como en los modos griegos una nota principal, llamada tese, que es la cuarta. En este tono, las notas mi y si están, à veces, disminuidas en un cuarto de tono.

Protos plagal; tonalidad poco definida, aunque contiene algunos cantos con el final en re y el si bemolizado.

Deuterios; tono auténtico, con final en sol é intervalos de $\frac{3}{4}$ y de $\frac{5}{4}$ de tono, muy extraños y difícilísimos de entonar. Los especialistas no están muy de acuerdo en estos detalles.

Deuterios plagal; contiene cantos con final en mi, bemolizando el re y el la. En otros casos, sube la tercera medio tono.

Tritos; tono auténtico con final en fa. Bemoliza siempre el si.

Tritos plagal; cuyos cantos finalizan en si, natural ó bemol, aunque estos últimos transportan à fa su base tonal.

Tetartos; tono auténtico que finaliza unas veces en sol (hagia), otras veces en mi (legetos) y también en re. Este tono contiene melodías análogas à las de los modos gregorianos correspondientes à los mismos finales.

Tetartos plagal; con final en do, bemolizando generalmente el si.

Todos estos tonos se aplican à melodías puramente monódicas, pues los bizantinos han desconocido siempre el uso de la armonía, en el sentido moderno de la palabra, permitiéndose solamente, en algunas ocasiones, sostener una nota, à modo de pedal, lo que ellos denominaban ison.

Conviene observar que el antiguo canto bizantino contenía influencias de la música árabe y persa, que penetraban en la estructura de sus escalas y de sus ritmos. Ya en época posterior se encuentra cierta semejanza entre los cantos bizantinos y la música turca, imitando los nuevos artistas, ritmos, fórmulas y ornamentos de los usulî turcos. Pedro del Peloponeso fué el último compositor que mezcló los cantos turcos con los bizantinos; su influencia ha sido tan grande y sus discípulos tan numerosos, que sus composiciones hicieron olvidar poco à poco las de los autores precedentes y, aún ahora, sirven de base à la música bizantina actual.

El canto gregoriano.

A decir verdad, la música medieval no existe. En este largo periodo que llega hasta el siglo XV, las formas musicales tenían el sello de las civilizaciones antiguas, cuya influencia duró hasta el siglo XI, época en la que comienzan los primeros balbuceos de la polifonía. El primer periodo del arte musical de la Edad Media está condensado en el canto litúrgico, acompañando y embelleciendo el culto de la religión cristiana. En cuanto a las manifestaciones de la música profana, podemos decir que casi no existían. En el siglo VI, Clodis, rey semibárbaro, quiere reanudar en París los espectáculos y audiciones clásicas de Roma, pero con tan poca fortuna, que ni siquiera encuentra artistas que canten y toquen instrumentos habilmente. Aún se oye hablar de citaristas y de tocadores de aulos, aunque sus nombres van borrándose poco a poco, hasta desaparecer por completo. Los órganos, tan de moda en la civilización romana, se perdieron, envueltos entre las ruinas de las grandes casas y palacios.

San Agustín es el primer teórico que encontramos y uno de los más grandes espíritus de su tiempo. La idea de San Agustín fue, indudablemente, hacer un gran tratado de música, aunque solamente dejó escritos seis libros consagrados al estudio de las leyes

rítmicas. A su lado figuran otros nombres ilustres, grandes teóricos que condensaron en obras interesantes los principios de la composición y de la forma musical. Citemos, entre ellos, los siguientes nombres: Capella, autor de las célebres Bodas entre la Filología y Mercurio, libro que fue celebrado durante más de cinco siglos; Casiodoro, pariente de Boecio y su sucesor; Rabán Maur, arzobispo de Maguncia y gran polígrafo; San Odón, abate de Cluny, discípulo de Remi y autor de un famoso tonario donde, por primera vez, los sonidos no están indicados por nombres griegos.

En cuanto a los compositores, propiamente dichos, la mayor parte de ellos nos son desconocidos, sea porque únicamente desarrollaron los antiguos cantos, fundiéndose su trabajo en el conjunto total, sea por la inestabilidad de las melodías que se modificaban al pasar de una escuela a otra; lo cierto es que un gran número de cantos han quedado sin filiación, ignorándose el nombre de sus autores.

En los primeros siglos del Cristianismo, la Iglesia, al difundirse por el Occidente, se subdividió en varios grupos, según sus afinidades y sus ritos; esta subdivisión, extendiéndose también a la organización musical, agrupó los estilos y escuelas del canto litúrgico en varias ramas, lo suficientemente características cada una de ellas

para diferenciarse de las demás.

Indudablemente, la rama menos conocida de esta división es el canto litúrgico llamado galo por pertenecer à la iglesia establecida en las Galias. Su forma musical era la misma que la empleada en el canto romano, aunque con estilo más simple, más popular y menos clásico. Es probable que el canto galo estuviese influido por la escuela bizantina, à juzgar por las relaciones que siempre tuvieron los galos con los países orientales; de todos modos, su repertorio no era grande y algunas de sus piezas se distinguían por la abundancia de vocalizaciones y de adornos. Habría la liturgia romana conserva algunos cantos de esta escuela, invocaciones é himnos, entre ellos el Vexilla regis, que se canta en la adoración de la cruz el Viernes Santo y que se atribuye à San Fortunato de Poitiers.

España poseía un canto litúrgico especial, llamado Isidoriano, Eugeniano y, por último, Mozárabe, cuando sufrió las influencias del arte oriental. Son muy pocos los documentos que hasta nosotros han llegado referentes al canto mozárabe y, aún estos documentos se hallan esparcidos por las Catedrales y Bibliotecas españolas. El obispo Fabián y Guerrero y el maestro de capilla Jerónimo Romero de Arila han hecho es-

tudios sobre los orígenes, notación y bellezas del canto mozárabe, reproduciendo los neumas visigodos con su correspondiente traducción en notación moderna. A juzgar por los cantos que aún se escuchan en la capilla mozárabe de la catedral de Toledo, puede observarse la mezcla de los austeros cantos góticos primitivos con los ornamentos y adornos propios de las melodías árabes.

La escuela ambrosiana, de la que tanto se ha hablado y de la que tantos errores se han difundido, procede de Milán, pues esta diócesis quiso conservar su liturgia, con cantos especiales que la tradición hace venir de San Ambrosio, antiguo prefecto y después obispo de Milán. Según parece, San Ambrosio introdujo en Milán el uso, establecido en las iglesias de Antioquia y de Siria, de cantar los salmos en coro, escribiendo él mismo, ó adaptando de las iglesias orientales, himnos con estrofas uniformes, cordenciosas, à modo de rondo, para que los cantase el pueblo. Estos himnos, por su carácter sencillo y popular, se prestaban à todos los versos de la misma medida y, además, su especial estructura hacía que los medios de expresión se alterasen, presentando à veces contornos demasiado simples y abusando otras veces de ornamentos y de adornos.

Presentamos un ejemplo característico del canto ambrosiano; se trata de una

antífona en estilo de recitado, basada en la escala dórica:



El canto ambrosiano tuvo una época de verdadero esplendor y, todavía en el siglo XIV, se cantaba en muchas iglesias, alternando con el gregoriano. Entre los compositores que quisieron conservar su estilo, se cita al arcipreste Obicus, quien, hacia 1280, escribió buen número de cantos.

La escuela romana fué la más célebre, pues su importancia y perfección artística le han permitido llegar hasta nuestros tiempos, si bien algo desfigurada por razones que explicaremos a su debido tiempo. Su origen remonta al año 380, época en la cual se organizó en Roma el canto litúrgico, importando los usos establecidos en la iglesia de Jerusalén y adoptando el canto de antífonas y aleluyas de la misa. En esta preparación figuró el Papa San Damaso, ayudado por San Jerónimo.

Sin embargo, el verdadero organizador del canto litúrgico romano fue San Gregorio el Grande, de noble familia, hombre de gran cultura, embajador en Bizancio y Pontífice después. Anteriormente a estas funciones, había ejercido San Gregorio diferentes cargos, tales como abate de un monasterio romano, diácono y archidiacono, los cuales le permitieron ocuparse de asuntos musicales, dirigiendo los coros de monjes y de niños que formaban la capilla del monasterio, escogiendo ó componiendo estrofas é himnos y hasta cantando, en calidad de diácono, los trozos más difíciles, más complicados, bien por su estructura ó por sus adornos. San Gregorio desempeñó estos cargos con tal perfección y su fama se difundió de tal manera, que se le llegó a llamar "el más perfecto de los cantores". Además, fundó una escuela de canto, célebre por la ciencia y habilidad de sus discípulos, quienes fueron enviados, a modo de misión, a Inglaterra, instituyendo allí el verdadero canto litúrgico.

Pero la celebridad de San Gregorio proviene de haber ordenado los cantos y de haberlos repartidos según las fiestas del año, formando un libro denominado Antifonario gregoriano, el cual fue sujeto con una cadena al altar de San Pedro en Roma. Las investigaciones más recientes están de acuerdo en considerar a San Gre-

gorio como el verdadero autor del Antifonario. Según parece, los Antifonarios enviados a Inglaterra eran iguales al de Roma y, de otra parte, sabemos que, para las nuevas fiestas instituidas por los pontífices Sergio y Gregorio II, se limitaron a entresacar los cantos del Antifonario de San Gregorio. El Antifonario ó Gradual, unido al Sacramentario ó libro de plegarias (también ordenado definitivamente por San Gregorio) y al Leccionario, constituyen lo que se llama actualmente el Misal.

Algunos compositores figuran en esta época, quienes completaron la labor de San Gregorio, haciendo nuevos cantos, difundiendo y revisando los antiguos. Entre estos primitivos maestros figuran: Honorio, uno de los grandes cantores de su época; Leon II y Benito II, abates (como Honorio) de San Pedro; y, además, Catalano, Mauriciano y Vibono. Indudablemente, á uno de estos compositores pertenecen los responsorios de tinieblas que se cantan en los Oficios de la Semana Santa.

También fundó San Gregorio la primera Schola Cantorum. Queriendo evitar los abusos que se cometían cuando los diáconos llevaban la parte principal del canto, confió esta misión al clero de rango inferior, el cual, unido á los frailes encargados del servicio, formaron el núcleo principal del coro. A dicho coro se unió un grupo de ni-

ños, seleccionados cuidadosamente de las escuelas, los cuales eran admitidos como pensionistas en una de las casas pertenecientes à la Schola, en donde recibían instrucción completa, además de la disciplina musical para poder cantar en conjunto. La Schola estaba dirigida por cuatro maestros ó parafonistas, à cuyo cargo fueron confiados los solos y los trozos adornados con vocalizaciones. La Schola Cantorum de San Gregorio sirvió de modelo à numerosas instituciones muy parecidas, fundadas poco después en los monasterios y en diversas ciudades.

El florecimiento de la escuela romana llegó hasta fines del siglo VIII, desde cuya época Francia y Alemania se mezclan en el desarrollo del canto litúrgico; de esta fusión nace un nuevo periodo, más refinado y perfecto, en el cual el ritmo y la tonalidad llegan à adquirir verdadera firmeza y transparencia. En esta época, el repertorio aumenta considerablemente y los nombres de compositores alcanzan, à veces, la celebridad. Citemos entre ellos à San Dionisio, autor del oficio parisién y à Héric d'Auxerre, quien compuso otro oficio para San Germán; Letaldo fué autor de los oficios de San Nicolás y de Santa Catalina; Consignamos como notables tambien à Gambert, abate del monasterio de Santa Catalina, cerca de

Rouen y à su discípulo Aïnard. Mención aparte merece Tutilón, fraile del Convento de Saint-Gall, en Suiza, por haber inventado los tropos, nuevo género que tuvo gran éxito durante algún tiempo, pero que cayó después en completo olvido. Según parece, en el monasterio de Fumièges, en Normandía, nació una nueva forma de canto en prosa, de la cual tomó origen la secuencia. El canto en prosa decidió la vocación del célebre Notker, quien fué, más tarde, el principal promotor de este género, hasta el punto de llevar el nombre de notkerianas las principales composiciones en prosa de la época. Notker, llamado también "el taxtamundo", nació en el año 840, vivió como fraile en el Convento de Saint-Gall y fué canonizado después de su muerte, que ocurrió en el año 912. Entre sus secuencias se halla la famosa: "Media Vita in morte sumus".

Es posible que el canto de los hebreos, en su primitiva forma, haya influido algo en la estructura primera del canto gregoriano. En todo caso podemos decir que, en general, los cantos litúrgicos de la primera época eran simples recitados, cuyo ritmo se subordinaba à la acentuación del texto, llevando como variante, adornos y adornos, de manera à imprimirle cierto carácter de desarrollo y

de amplitud.

Como en la sinagoga, la base de todos los textos cantados es el Salmo. Este tiene tres aspectos según su contextura. En su primer aspecto el salmo se canta directamente, es decir, que los versículos se siguen unos à otros, sin repetir ninguno de ellos; à esta especie de salmo se le llama tracto. El segundo aspecto es más complicado y también más artístico, pues obedece à cierto orden en la colocación de los versículos, ya que el coro responda al solista con un pasaje repetido, à modo de estribillo, en cuyo caso se llama responsorio; ya profusamente adornado, denominándose gradual. El tercer aspecto del salmo es la antifona, que se reconoce porque el coro toma parte en toda ella, dividido en medios coros durante las palabras del salmo y reunidas todas las voces en el estribillo. La antifona se desarrolló de tal manera y tomó tales proporciones, que ocupó casi todo el sitio reservado à los salmos simples, los cuales figuraron únicamente en el Oficio de Matines.

El Canto Gregoriano se basa en escalas tipos que se diferencian entre sí por la colocación de los semitonos y toman su origen y contextura del sistema tonal de los griegos, aunque de una manera algo convencional. Esta série de ocho escalas ò tonos,

debio constituirse hacia el siglo VI. He aquí su clasificación:

1^{er} tono; auténtico, (protus) = re, mi, fa, sol, la, si, do, re. Octava frigida-cólica.

2^o tono; plagal, (protus) = la, si, do, re, mi, fa, sol, la. Octava hipodórica.

3^{er} tono; auténtico, (deuterus) = mi, fa, sol, la, si, do, re, mi. Octava dórica.

4^o tono; plagal, (deuterus) = si, do, re, mi, fa, sol, la, si. Octava ástica intensa.

5^o tono; auténtico, (tritius) = fa, sol, la, si, do, re, mi, fa. Octava hipolidia.

6^o tono; plagal, (tritius) = do, re, mi, fa, sol, la, si, do. Octava lidia.

7^o tono; auténtico, (tetrardus) = sol, la, si, do, re, mi, fa, sol. Octava ástica.

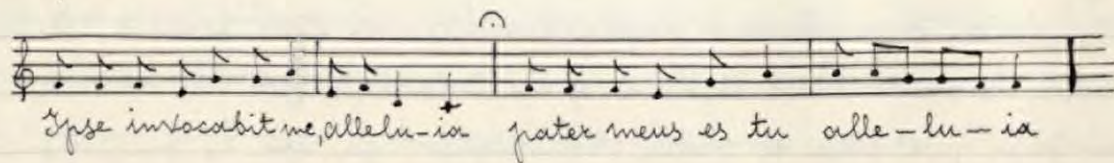
8^o tono; plagal, (tetrardus) = re, mi, fa, sol, la, si, do, re. Octava hipofrigia.

Además del salmo y de los diversos cantos que de él derivan, conviene estudiar otras formas de la música litúrgica, entre las que se destaca el himno. Los primitivos himnos tienen casi todos la forma del salmo con el texto en prosa. Los modelos más antiguos de himnos pertenecen a la escuela ambrosiana, con estilo popular y ritmo cadencioso, cuyas cualidades facilitaron mucho su divulgación por los monasterios. Más tarde, en los siglos VIII y IX se hicieron nuevos himnos, aunque siempre imitando el estilo de los anteriores. Después del himno viene, bajo el punto de vista crono-

lógico, la secuencia, cuyo origen explicamos al hablar de Notker. La secuencia se componía, generalmente, de una entrada o preparación que no estaba sujeta a ninguna forma determinada; de varias estrofas o cláusulas, que se repetían dos a dos; y de una frase final. Después, los músicos y poetas se permitieron libertades de escritura, ritmando las estrofas cadenciosamente, haciendo desaparecer la entrada y la frase final, resultando de tales modificaciones, cierta semejanza entre secuencias e himnos. El tropo, perteneciente también a este género, resultaba de intercalar nuevas frases alternando con las primitivas, a modo de ampliación o desarrollo. El tropo, inventado por Hilón, tuvo una época de apogeo, después de la cual cayó rápidamente.

Técnicamente, el canto gregoriano puede dividirse en tres géneros, teniendo en cuenta la contextura de su línea melódica y la colocación de los neumas. Esta división no puede tener por base el orden cronológico, ya que es muy difícil saber con certeza el origen de la mayoría de cantos litúrgicos, aunque parece probable una lenta evolución desde el canto simple y sin adornos, hasta la simétrica forma de los himnos y de las secuencias.

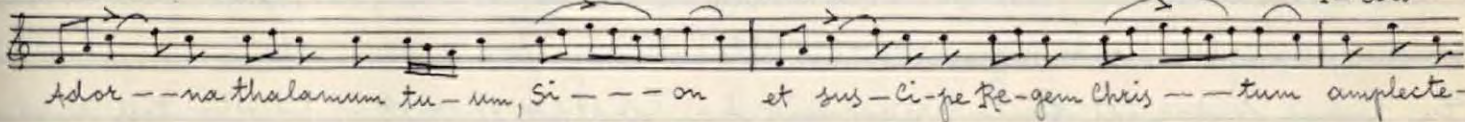
El primer género, que podemos llamar primitivo, contiene los cantos más simples, casi siempre silábicos, es decir, correspondiendo una nota à cada sílaba y cuyos acentos y cadencias oscilan alrededor de una nota media, à modo de tónica directriz, nota à la cual llamaban chorde. Tambien se consideran pertenecientes à este grupo, las antífonas más antiguas, aunque en ellas los acentos tienen más importancia y relieve y son frecuentes los neumas binarios y ternarios. Entre dichas antífonas se encuentra la titulada Nemo te condemnabit, mulier, que presenta en pequeño los caracteres de un drama sacro, dividido en tres partes: exposición, respuesta y resumen afirmativo, seguido de una exhortación final. He aquí un ejemplo de antífona primitiva, cuyo origen remonta al siglo IV.



El segundo género, mucho más rico en adornos y vocalizaciones que el anterior, justifica bien su título de ornamental y dà la sensación de un progreso y perfeccionamiento en la escritura. A él pertenecen las antífonas más complicadas, las que llevan

todos los recursos de expresión, de acento y de adorno. A pesar de ello, la línea melódica y la expresión dramática subsisten siempre. El tracto y el aleluya son también ornamentales, pero se diferencian de la antífona en que su línea melódica es puramente decorativa, perdiéndose a veces entre la profusión de adornos y de arabescos vocales. Se construye generalmente el tracto como un verdadero salmo, en el cual los versículos terminan con fórmulas ornamentales, que constituyen cadencias, intercaladas entre las diferentes frases. El aleluya casi pertenece al género sinfónico, puesto que las palabras sirven de pretexto para hacer vocalizaciones. De todos modos, hay que distinguir la fórmula adornada de la palabra aleluya y el versículo que sigue, más apropiado al sentido del texto. Como ejemplo, presentamos una antífona solemne de procesión:

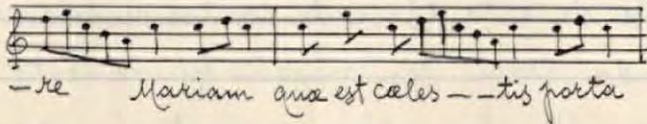
1^{er} Coro



2^o Coro

Ador -- na thalamum tu -- um, Si --- on et sus -- ci -- pe Re -- gem Chris -- tum am-plecte --

2^o Coro



--re Ma-ri-am que est cae-lis -- tis por-ta

El tercer género, francamente popular, está compuesto por el himno y la secuencia, cuya simetría y ritmo cadencioso hemos visto ya al estudiar su origen. Como es natural, en este género desaparecen todas las fórmulas ornamentales, demasiado complicadas para ser cantadas por el pueblo, con lo cual la disposición de los neumas es algo parecida a la del primer género primitivo, aunque mucho más ritmada, como si proviniese de antiguas danzas.

Es incontestable que los autores de la melodía gregoriana han tenido la presunción de que esta fuera, ante todo, expresiva y que su emoción resultase de la íntima fusión entre el texto y la música. No cabe duda de que llegaron a conseguirlo y, si en nuestros tiempos ha perdido relieve la cantilena gregoriana, hasta el punto de justificar plenamente su denominación de cantollano, ha sido por causas exteriores, completamente ajenas a su estructura.

En primer lugar, el canto gregoriano ha perdido el ritmo. Los Chantres modernos, poco enterados del espíritu de esta clase de cantos y con nociones muy superficiales de la notación cuadrada, creen, sin ningún fundamento, que todos los neumas son iguales, de donde resulta una gran monotonía, agravada por la in-

comprensión del texto. A la pérdida del ritmo hay que añadir la fatal intromisión del acompañamiento al órgano. El canto gregoriano fue sentido, pensado y escrito para ser monódico. Su carácter, su emoción y hasta sus precedentes, bizantino o griego, hacen de él un arte puramente homófono, con perfecta incompatibilidad y antagonismo á cuanto sea polifónico ó armónico en el sentido de acordes. Este antagonismo se explica con tanta más facilidad, cuanto que la adaptación que se hace á los cantos litúrgicos para que sirva de acompañamiento no se basa jamás en el carácter dramático y expresivo de la música y del texto, ni se tiene en cuenta la formación tonal de sus escalas; la única base de acompañamiento es la armonía que proviene del bajo cifrado, es decir, cuanto hay de más vulgar en la concepción del arte, con el exclusivo fundamento de nuestros modos mayor y menor, ambos en contraposición con los tonos semi-antiguos de las melodías gregorianas. El canto gregoriano merece más respeto, siquiera como representación de toda una época y como origen de nuestra moderna música dramática.

Tronadores y juglares.

Al mismo tiempo que el canto litúrgico caminaba el arte popular y profano, pero tan lentamente, que casi se conservaba en estado rudimentario. Apenas si daba señales de vida en piezas sueltas, las cuales, bajo el nombre genérico de lai, afectaban formas indecisas y vagas. Fue en realidad la estampida la que vino à marcar, si no un progreso, cuando menos un punto de partida. Según parece, la estampida en sus comienzos era instrumental; solamente más tarde se le añadieron palabras.

Para dar à conocer este género y las consecuencias que tuvo, precisa dar una breve explicación de los tronadores y de los juglares. Había, en efecto, gran diferencia entre unos y otros, pues el tronador era de origen noble, creador de la poesía y de la música y tenía à su servicio juglares y ministriles encargados de contar las coplas, de tocar los instrumentos y de representar las farsas de sus señores, aunque en ocasiones inventasen ellos mismos romances y coplas de bajo nivel destinadas al pueblo. El tronador, de ideas y principios más elevados, tomaba à la dama de sus pensamientos como protagonista de sus composiciones, estimulado por las continuas cortes de amor; estos incesantes torneos dieron lugar à un verdadero florecimiento de

la música popular. La Provenza fué cuna de los primeros trovadores, los cuales se extendieron después por el norte de Francia y por España.

En Alemania, el minnesänger representa un papel casi análogo al trovador provenzal, aunque se distingue de él en su concepción íntima del culto à la persona amada, lo que revestía un carácter más sobrio y más caballeresco. El minnesänger tuvo su origen en Austria, extendiéndose más tarde por las orillas de Rhin, por Furingia y por Sajonia.

La estampida más antigua que se conoce pertenece à Rambaut de Vaqueiras (1.180 + 1.204), célebre trovador, dedicada à su amada Beatriz, hermana del marqués Bonifacio II de Montferrat. Beatriz suplicó à Vaqueiras que, por su amor, mostrase un semblante menos triste en medio de las fiestas y cantos de los juglares. Entonces Rambaut hizo su famosa estampida Kalenda maya sobre la música ejecutada momentos antes por dos juglares franceses en sus violas. La estampida de Vaqueiras es el primer documento musical que se conoce de música métrica.

Los trovadores eran poetas y músicos al mismo tiempo, ya ejecutasen sus obras ellos mismos, ya las entregasen à los juglares y ministriles, quienes, en realidad,

eran los encargados de divulgarlas por los castillos y por las aldeas. Los trovadores pertenecían à todas las clases de la sociedad. Citemos en primer lugar à Guillaume, Conde de Poitiers y Duque de Aquitania, quien gobernó desde 1.089 à 1.127. Guillaume asistió à las Cruzadas, aunque no con el alto ideal de rescatar los Santos Lugares, sino únicamente por espíritu de aventuras, à juzgar por su fama de impiedad y su relajamiento de costumbres.

Marcabru, vivió en la primera mitad del siglo XII y es, seguramente, el trovador más antiguo de quien se conserva los manuscritos de sus obras con su correspondiente acompañamiento musical.

La historia de Regnault de Cousy es muy curiosa. Este trovador, que vivió en el siglo XII, asistió à las Cruzadas bajo las órdenes de Ricardo Corazón de León. Cuando murió, en 1.192, ordenó, antes de espirar, à sus compañeros de armas, que llevasen su corazón à la dama de sus pensamientos; pero el marido, en una crisis de celos, cogió el extraño envío, hizo asar el corazón y lo sirvió à su esposa, la cual murió de remordimientos cuando, más tarde, se enteró de lo ocurrido. Dicho asunto está narrado en la popular leyenda titulada: El Castellano de Cousy y la da-

ma de Friel. En la Biblioteca Nacional de París se conservan algunas canciones de Regnault Lucey, las cuales cuentan como uno de los monumentos más antiguos de la música Occidental.

Thibaut IV (1201+1253) fué también trovador de gran fama. Nació en Troyes, siendo rey de Navarra y muriendo en Pamplona. Según parece, la dama de Thibaut fué la reina Blanca, madre de San Luis. El obispo La Rosalière ha recogido, en la Biblioteca Nacional de París, sesenta y tres canciones de Thibaut, publicándolas en 1442 bajo el título de Poesías del rey de Navarra, aunque su transcripción es algo arbitraria.

No menos importante que Thibaut es Adam de la Halle, llamado también el forobado de Arras. Nació en esta ciudad hacia 1240 y murió en Nápoles, en 1284. Trovador de génio, fué poeta y compositor, dejando escritas gran número de obras: canciones, rondós, motetes y pastorelas, casi todas ellas editadas por Coussemaker bajo el título de Obras completas del trovador Adam de la Halle. Entre dichas obras se destacan las tituladas: Juego de Adam, Juego del peregrino y el Juego de Robin y Marion que, por su estructura, se parece algo à lo que más tarde fué la òpera cómica.

Restamos citar à Guillaume de Machault, ò de Mascandis, nacido hacia 1284, probablemente en Machault y muerto en 1369. Machault entró en la Corte de Doña Juana, mujer de Felipe el hermoso y, más tarde, al servicio de Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, terminando al fin por agregarse à la Corte de Carlos V. Escribió canciones, baladas, motetes y hasta una misa à cuatro voces. En sus obras empleó, por primera vez, la minima, nota breve de menor duración de las que entonces se usaban.

En cuanto à los Minnesänger de Alemania, dieron lugar à la formación de grupos y corporaciones, generalmente conocidas bajo el nombre de Maestros Cantores. Estos músicos y poetas burgheses, pertenecían à la clase mercantil y obrera de las ciudades y su desarrollo corresponde à los siglos XIV al XVI. Los Maestros Cantores formaban asociaciones regidas por estatutos muy estrechos, à los que daban el nombre de tablatura y se dividían en diferentes categorías: aprendices, cantores, poetas y maestros. El arte de los Maestros Cantores es un poco rudo y primitivo, tratando casi siempre asuntos de la historia bíblica, según se observa en las poesías que se han conservado, aunque sin sus respectivas melodías. Marguncia pasa por ser la cuna de estas corporaciones, las cuales se extendieron à otras ciudades, entre ellas Nuremberg, en donde,

en tiempos de Hans Sachs, había aproximadamente 250 maestros cantares. Son muchos los nombres que han llegado à ser célebres entre ellos; citemos los de Von Kürenberg, Dietmar von Aist, Heinrich von Veldke, Wolfram von Eschenbach y Walter von der Vogelweide, estos últimos immortalizados por Wagner. Pero el nombre célebre entre todos fué el de Hans Sachs (1494 + 1546), nacido en Nuremberg, en cuya ciudad ejercía la profesión de zapatero, al mismo tiempo que figuraba como principal representante de la corporación de Maestros Cantores. Fué un poeta tan fecundo, que llegó à componer 4.245 poemas al estilo de los que pedía la corporación, más 1.400 poemas en prosa y 208 poemas dramáticos.

Técnicamente, el canto popular profano de la Edad Media difiere poco, sobre todo en sus comienzos, del arte religioso. Pero su principal interés consiste en que la mayor parte de las canciones primitivas están destinadas à servir de acompañamiento à la danza y esta sola circunstancia demuestra ya cierta incompatibilidad con el canto litúrgico. Es el ritmo que comienza ya à dar señales de independencia, queriendo crearse vida propia, sin depender de la expresión y contextura de las palabras. El canto popular y el ritmo han de dar, más tarde, origen à una bifurcación en el primitivo tronco del arte, separándose del drama y creando la música sinfónica e instrumental.

De todos modos, no cabe duda de la influencia que el canto litúrgico ejerció en las primeras melodías profanas, à veces simples adaptaciones de la música religiosa, aunque el número y personalidad de ellas fueran en aumento, debido al esfuerzo y creación de los trovadores.

La canción popular se ha distinguido desde su aparición por la forma especial del ritmo, cadencioso y simétrico, apropiado para servir de base à los movimientos del cuerpo. La simetría, más ò menos regular, de estas primitivas canciones, engendró naturalmente una forma musical, la que, aunque rudimentaria y tosca en sus principios, fué génesis de otras más complicadas y arquitecturales. Nos referimos al estribillo ò vuelta periódica de un diseño melódico, sin la menor preocupación del sentido y expresión de las palabras del texto. A medida que las canciones populares son más recientes, desaparece poco à poco la intención expresiva del estribillo, el cual toma el carácter de un diseño instrumental, al que se le añaden las palabras sin cuidarse de su expresión poética.

Alternando con el estribillo aparece siempre una copla que, en su primitivo estado, es decir, hacia el siglo XI, se componía de un solo verso y, como es natu-

ral, de una frase melódica que se repetía indefinidamente. En el siglo XII la copla tiene ya dos versos y dos frases melódicas, llegando más tarde hasta cuatro versos. En época más reciente la copla forma ya estrofas de seis y de ocho versos, que terminan por estribillos completamente libres é indeterminados de forma. Esta primitiva manera de alternar coplas y estribillos determinó una forma sinfónica de gran trascendencia, en la época de los clarescinistas, la cual, modificada después en la época clásica, dió lugar al kondó.

III

La Polifonía.

Hasta ahora, toda la música que hemos estudiado es perfectamente homófona. Todos los documentos antiguos demuestran que las civilizaciones primitivas desconocían la armonía en el sentido moderno de esta palabra, es decir, en el acoplamiento de voces. Todo el sistema de los griegos, que, de los antiguos es el que mejor se conoce, está basado en tetracordes, en escalas modales, en la diferente posición de los semitonos y en las notas medianas. Nada de esto se aproxima a la polifonía, ni al entrelazamiento de voces. Durante largos siglos, los coros han cantado al unísono y, si algún instrumento tomaba parte en el conjunto, flauta o cítara, era únicamente para reforzar la melodía o para acentuar las notas más importantes del canto.

En el último tercio del siglo XI se descubren las primeras manifestaciones del aque-

pamiento de notas, aunque en forma rudimentaria y casi bárbara, bajo el nombre de diafo-
nia y de organum. Sin embargo, ya en el siglo IX se hacía mención del organum y Hucbaldo
habla de él como de cosa muy conocida; también dice el fraile de Angulema que los Chan-
tres romanos venidos à su país hacia el año 800, enseñaban el organum al mismo tiem-
po que el canto gregoriano. El organum se llamaba también diafonia por ser un conjun-
to de dos voces, de las cuales la parte de canto llevaba el nombre de vox principalis
y la parte de acompañamiento vox organalis, dando por resultado un contrapunto
rudimentario que se acercaba, por su contextura instrumental, al carácter de la
música de órgano, de donde quizá proviniese su denominación de organum. Lo
verdaderamente curioso es que el órgano no se empleaba en las iglesias durante
esta época; solamente en Roma y en Bizancio eran conocidos los primitivos órga-
nos hidráulicos. De todos modos, es indudable que la diafonia era imitación
del canto à dos voces, ejecutado sobre el teclado de un órgano.

En esta primera etapa preparatoria de la polifonía se conocían dos especies de
contrapuntos: el organum simple, que se componía de intervalos consonantes y la
diafonia propiamente dicha, en la cual se mezclaban disonancias y hasta se au-

mentaban à tres el número de voces. Forzosamente, la sucesión de cuartas y de quintas paralelas debían sonar de una manera ágría, si se tiene en cuenta nuestras costumbres modernas; pero conviene observar que eran más nutridas las voces del cantus firmus, las cuales sobresalían siempre sobre la vox organalis, mucho más débil. Añádase que las disonancias son generalmente más dulces en las voces que en los instrumentos y no será difícil tener una idea aproximada del exotismo de estas primitivas armonías. Se han dado varias explicaciones sobre el origen de la diafonía. De todas ellas, la más lógica y natural es la que atribuye el uso de las cuartas y quintas à la comodidad de los cantores y aún del mismo pueblo, al entonar los cantos de la iglesia según su propia extensión de voz, sin preocuparse de las demás voces.

Un progreso sobre la diafonía fué el discanto. En su origen era una melodía que acompañaba nota contra nota al canto litúrgico; pero como dicha melodía la improvisaba el chantre en el momento de cantarla, tomó el nombre de canto alla mente y también de canto al libro. El carácter especial del discanto consistía en proceder por movimiento contrario, diferenciándose en esto de la diafonía que empleaba movimientos paralelos. En el discanto se encuentran disonancias, incluso las más

inexplicables para nosotros, como lo demuestran las Litanie mortuorum discordantes, según el fragmento publicado por Franchino Gafori en su tratado Practica musica (1490). Estas Litanie se cantaban el día de Difuntos en la Catedral de Milán y es probable que la palabra discordantes no esté empleada en el sentido de disonancia, sino más bien en el de cantarse sobre dos notas ó dos cuerdas.

Más tarde el disconto se perfeccionó, aumentando à tres el número de voces, adornando las melodías con notas de paso, con imitaciones y con floreos, constituyendo la base de un contrapunto, el cual debía prepararse una forma de arte tan perfecta como la polifonía.

En Inglaterra tuvo origen una especie de diafonía, conocida con el nombre de fabordon. Su escritura era paralela, resultando aparentemente una serie de quintas; pero como la parte inferior estaba à cargo de una voz aguda, su efecto à la octava superior hacía que el conjunto fuese una serie de sextas. Es posible que de esta transposición tomase el nombre italiano de falso-bordone.

Fue à principios del siglo XV cuando las piezas contrapuntísticas comenzaron à tomar forma y contextura determinadas, si bien pasaron por un largo periodo de

preparación y de ensayo, en el que no faltaron ni teóricos, ni compositores. No obstante, es este el periodo menos conocido de la polifonía, que aún no tenía relieve ni personalidad suficiente, moviéndose en un ambiente algo vago e incierto.

Se cree que el primer compositor que utilizó los recursos nuevos que le ofrecía el arte del disconto fue Perotin, llamado también Magister Perotinus Magnus. Se sabe de él que vivió en el siglo XII y que fue maestro de capilla en la catedral de París. Algunas de sus obras han sido reproducidas por Coussemaker, quien las tomó de un manuscrito de Montpellier. Al mismo tiempo que Perotin, se destacan los dos Francon. Uno de ellos, Francon de París, tuvo gran fama en su época por haber publicado varios tratados sobre el disconto y sobre la música proporcional. En realidad, se sabe muy poco sobre la época en que vivió y, aún menos, sobre los detalles de su vida. En un tratado anónimo publicado por Coussemaker se encuentran indicios de Francon, según los cuales, parece que fue maestro de capilla en la catedral de París. El otro Francon, llamado de Colonia, se cree que nació en Dortmund y que, hacia 1190, fue prior en la abadía de Benedictinos en Colonia. Influyó mucho con sus escritos en la reglamentación de la música proporcional, escribiendo un tratado que comenzaba así: "Ego Franco

de Colonia".

Este movimiento tomó tal desarrollo, que bien pronto una pléyade de teóricos salió á luchar por las nuevas ideas, reglamentando las innovaciones y preparando el camino á los polifonistas. En este grupo figuran los nombres de Jérôme de Moravia, Vitry, Muris, Tinctor, Odington, Tunstede, Glarean, Marchettus de Padua y tantos otros que ilustraron esta época preparatoria. El más famoso entre todos ellos fué Juan de Muris, de quien nada se sabe de su vida, ni de la época exacta en que vivió. Su fama proviene de considerársele como un gran teórico. Al menos, sabemos que escribió el tratado más importante y vasto entre los de su época. Esta gran obra, titulada Speculum musicae, se dividía en siete libros que comprendían las siguientes materias: Generalidades, Intervalos, Proporciones, Consonancia y disonancia, La música de los Antiguos según Boecio, Los modos eclesiásticos, La música proporcional y el discanto. Dicho tratado parece haber sido hecho por Muris hacia el fin de su vida y refleja en sus ideas todas las tradiciones de la época, lo cual equivale á decir que se apoyó en las teorías de Franco.

Al lado de este gran tratado figuran varias obras importantes, entre ellas, el

diccionario musical más antiguo que se conoce, titulado Terminorum musicae definitorium, debido à la pluma de Juan Finctor; el Dodekachordon de Glarean, verdadero resumen del arte musical de esta época; los tratados de Marchettus de Padua, curiosísimos y personales y los escritos de Franchino Gafori, de gran importancia para la historia de la teoría musical.

Si los compositores enriquecieron con sus obras la literatura musical; si los tratadistas guiaron la música por buen camino, reglamentándola por medio de leyes, de disertaciones y de consejos, fué en realidad Ottaviano dei Petrucci quien la dio à conocer y la divulgó por todas partes, intentando la impresión tipográfica musical. Petrucci nació en Fossombrona, cerca de Urbino, en el año 1466. Cuando terminó y perfeccionó su intento, recibió del Consejo de Venecia, en 1498, un privilegio de explotación por veinte años; pero à los diez años dejó su negocio à Amadeo Scotti y à Niccolò da Rafael y, recibiendo otro privilegio del papa por quince años, continuó imprimiendo en su villa natal de Fossombrona. Sin embargo, el negocio no le daba ningún resultado práctico, lo que le hizo decidirse à acometer nuevas empresas, con tan mala suerte, que cuando murió, en 1539, estaba casi en la miseria.

Los impresos de Petrucci tienen verdadero mérito por su limpieza y corrección, no igualada por otros impresores de época posterior. Además, hizo un gran servicio a los compositores polifonistas, cuyas obras difundió por todas partes. Entre los principales impresos de Petrucci merece citarse Harmonice musices Odhecaton, en tres volúmenes, conteniendo canciones y motetes de los maestros célebres, incluyendo algunos de autores anónimos. Desde 1503 hasta 1509 publicó incesantemente libros de misas y lamentaciones, entre ellas las del célebre Josquin. También publicó en Venecia algunos libros sin fecha, de los cuales merecen citarse las Misas de Gaspard, Fragmenta missarum, Laudi y Frottole de missae Bartolomeo Tromboncino. Entre los libros que aparecieron en su segunda época de Fossombrona, el más interesante fue el primero, un libro de coro, muy curioso por la colocación de las voces, cuyos fragmentos se relacionaban entre sí, en cada dos páginas, de esta manera:

Soprano.		tenor.
contralto.		bajo.

Petrucci continuó publicando libros hasta 1523. Su última publicación consistió en tres cuadernos de misas, bajo la forma de libros de coro.

Vincent d'Indy divide la historia del motete y, en general, de la polifonía, en tres grandes épocas, más un periodo preparatorio. Aunque, por la claridad histórica nos conviene hacer este estudio por nacionalidades, vamos, sin embargo, à dar un resumen de la división hecha por d'Indy.

La época preparatoria puede decirse que comienza al final del siglo XV, en el momento en que el disconto tomó importancia é independencia, hasta el punto de formar verdaderas piezas contrapuntísticas que representan, cuando menos, formas equilibradas.

Las primeras obras de esta época preparatoria ofrecían el aspecto y el sentimiento de la liturgia, pues reproducían el texto mismo de los oficios religiosos y su arte consistía únicamente en amplificar ó adornar un poco los temas gregorianos. Los compositores de misas ó de salmos se entretenían en tratar contrapuntísticamente los motivos más conocidos de la liturgia. Estos temas, que se adaptaban muy bien al sentimiento popular, sirvieron en muchas ocasiones de pretexto para canciones con palabras profanas, de tal manera, que el pueblo los reconocía mejor en este último aspecto que con su verdadero texto latino. A tal abuso se llegó, que designaban las misas con el título de la canción cuyo tema habian escogido, no ya con

palabras profanas, sino hasta irreverentes y licenciosas. Fue entonces cuando el papa Pío IV encargó a Palestrina que compusiera misas con temas originales ó, cuando menos entresacados del canto gregoriano en su primitiva pureza. Palestrina cumplió el encargo y escribió la famosa misa "del papa Marcelo".

En esta época preparatoria de contrapunto rudimentario, los compositores, encerrados en los estrechos límites del texto y de los temas gregorianos, daban a sus obras una apariencia de forma, por ciertos diseños que predominaban y que reaparecían en los diferentes trozos de sus obras. Sin abandonarse jamás a desbordamientos de expresión, presentaban, por el contrario, cierta tendencia a la monotonía, engendrada, quizá, por la timidez ó por un exagerado respeto a las fórmulas.

La verdadera polifonía tuvo su origen en los Países Bajos. Desde sus comienzos se dividió netamente en dos aspectos, religioso y profano. La polifonía profana tomó bien pronto el nombre genérico de madrigal, dividiéndose más tarde en dos ramas, madrigal dramático, con aspecto coral y madrigal acompañado, con la colaboración de instrumentos.

En realidad, la polifonía, tanto profana como religiosa, carecía de forma deter-

minada pues la arquitectura musical estaba aún en embrión. Su estructura dependía siempre de la expresión y del sentimiento del texto; este consistía, generalmente, en una ó varias frases latinas entresacadas de la liturgia ó de algún otro escrito sagrado, en lo que se refiere à la polifonía religiosa. La música sigue, paso à paso, la contextura de las palabras, de tal manera, que à cada frase literaria corresponde una frase diferente musical que se desarrolla sobre sí misma, hasta que cada una de las partes ejecutantes la han expuesto sucesivamente. La verdadera dificultad técnica de esta clase de música consiste en que no hay ninguna parte principal que predomine sobre las demás y, por lo tanto, ninguna subordinada tampoco. Todas las voces se mueven con perfecto orden y equilibrio, sin tomar nunca el aspecto de una parte de relleno, sin depender del bajo, ni acompañar à la parte superior. Casi siempre, una sola voz expone la primera frase, siguiendo las demás voces en un orden parecido al de la fuga. Cada vez que el texto presenta nuevas palabras, se establece también una nueva frase musical que imitan las demás voces, continuando el mismo procedimiento. Algunas veces las frases son dobles, es decir, que la melodía va acompañada de otra frase subalterna, la cual evoluciona alrededor de la principal, aunque respe-

tando sus acentos.

Las melodías polifónicas procedían directamente del canto gregoriano ó le imitaban. A veces afectan formas silábicas, como las monodías primitivas; otras veces están sobrecargadas de adornos y ornamentos, recordando la línea profusa del aleluya; también toma un carácter cadencioso en algunas ocasiones, como si quisiera imitar el ritmo de los himnos y de las secuencias, todo ello mezclado con intenciones de un simbolismo plástico. Para dar variedad à estas melodías, los compositores solían contrariar el ritmo, disponiendo los grupos de notas de tal manera que, cuando una voz las prodigaba, las demás voces quedaban casi quietas. En cuanto à la armonía, en el sentido moderno de la palabra, podemos afirmar que no existía, puesto que las voces marchaban libremente sin preocuparse unas de otras y los acordes resultaban solamente de una parada ó corte vertical à través de las partes recitantes. — Misas

Tal era, en general, el aspecto de los motetes polifónicos. En cuanto al responsorio, no constituía más que una variante del motete, pues las particularidades que lo caracterizan son puramente exteriores, siendo igual su constitución interna. El responsorio no está nunca aislado, sino formando grupos de tres; además, se divide en dos

partes, el responsorio propiamente dicho y el versículo, corto fragmento de menor interés, después del cual se repite, para terminar, la última frase de la primera parte.

La primera época de la polifonía comprende un grupo de compositores flamencos y franceses, en el que no faltan nombres ilustres, como Dufay, Okeghem, Depres y Clemens non papa. Sin embargo, examinando las obras de estos compositores, se nota cierta indecisión en la línea general de las voces, ciertas fórmulas rudimentarias que recuerdan los procedimientos del disconto y también alguna platitude monótona, como si faltase el relieve de la emoción y de la expresión.

Estas lagunas desaparecen por completo al llegar a la segunda época, que podemos llamar de florecimiento, en la cual la escritura se perfecciona hasta llegar a su más alto grado de pureza y la forma se amplifica y engrandece. Es la época gloriosa de Gabrieli, Palestrina y Nanini entre los italianos, de Morales, Guerrero y Victoria entre los españoles y de Rolando de Lassus entre los flamencos.

La tercera época marca la decadencia de la polifonía; pero es preciso advertir que en este caso la palabra decadencia no significa falta de mérito en las obras, sino más bien cierta intusión de elementos y de procedimientos completa-

mente extraños à la verdadera escritura polifónica. En primer lugar, la expresión se dramatiza poco à poco buscando efectos contrarios à la emoción tan intensa como íntima del motete y del responsorio. Es que la polifonía evoluciona hacia la cantata y el oratorio, resultando incompatibles el aria y el recitado dramático con los principios contrapuntísticos propios à este género de música. En segundo lugar, por esta época aparece el bajo continuo con sus acordes y armonías en bloque, que arrojan la delicada trama de las voces, despojándolas de sus curvas y relieves y convirtiéndolas en partes de relleno, con la única misión de acompañar à la voz principal. En este periodo figuran compositores italianos y alemanes, entre ellos, Asola, Anerio, Allegri, Aichinger, Hassler y, sobre todo, Schütz, el compositor más importante de Alemania en esta época.

La polifonía nació en Flandes, en pleno siglo XV con la aparición de Guillermo Dufay, à quien los musicògrafos tienen por fundador del Contrapunto Vocal flamenco. Según algunos autores, nació en Chimay, en 1400, pero otros aseguran que, à juzgar por su nombre, debió nacer en Fay-le-Ville ó en Fay-le-Chateau (todas estas ciudades pertenecen

al Hainaut). Agregado à la escuela de San Quintín, en Cambrai, allí aprendió la música. Más tarde, recibió en París las órdenes sagradas, entrando en la capilla pontificia de Roma, en donde era el cantor más joven. En 1434 fué à la corte de Felipe el bueno de Borgoña; vivió después siete años en Saboya, desempeñando, por último, el cargo de canónigo en Cambrai, en cuya ciudad murió.

En las bibliotecas de Roma, de Cambrai y de Viena, se encuentran ciento cincuenta composiciones de Dufay, entre misas, motetes y canciones. Otras obras del mismo compositor se conservan en Bruselas, en Munich y en la Biblioteca Nacional de París. Las misas más conocidas de Dufay se titulan: Ecce ancilla Domini, l'Homme armé, Se la face ay pale y Quant me déduis. Estos títulos son bastante extraños para ser aplicados à composiciones destinadas al oficio litúrgico, pero Dufay, como la mayor parte de sus contemporáneos, siguió la original costumbre de recoger melodías profanas y populares para animar y dar vida à la serena polifonía religiosa. La canción de l'Homme armé sirvió de tema obligado para más de cuarenta composiciones, misas casi todas, de las cuales la de Dufay es la más antigua.

En el siglo XV, los Países Bajos eran un centro de cultura en donde florecían

las artes, ejerciendo enorme influencia en todas las naciones europeas. Por lo que se refiere a la polifonía, tanto Dufay, como Binchois y todos los que siguieron este género de música, formaron un núcleo que, por su interés e importancia, marcó un nuevo rumbo en el arte. Tras el fundador de la escuela, Dufay, aparece Binchois, discípulo de Dunstable, haciendo una utilísima labor pedagógica y fundando una escuela, de la ^{que} salieron músicos tan ilustres como Caxon, Faugue, Busnois, Régis, Okeghem, este último maestro a su vez de Loyset Compère, La Rue y Josquin.

De todos los discípulos de Binchois, es Okeghem el más ilustre, no ya solamente por el mérito de sus obras, sino también por haber continuado la labor pedagógica de su maestro. Juan de Okeghem nació, ó mejor dicho, se cree que nació en Baxais hacia 1430, entrando como niño de coro en la catedral de Amberes. Por el año de 1453 era compositor y capellán al servicio de Carlos VII en Paris, habiendo desempeñado antes el cargo de tesorero en la abadía de Saint Martin des Fours. En 1465 fue nombrado maestro de la capilla real, puesto que le permitió viajar por España y por Flandes. Murió en 1495. Okeghem fue, en realidad, el primer compositor genial de música polifónica. Su contrapunto tiene verdadero relieve y hace olvidar las primitivas y

rudimentarias combinaciones del disconto. En su época le llamaron "el pilar de la música", gozando de tanta fama, que su muerte fué llorada por sus contemporáneos y cantada por los poetas. Se conservan bastantes obras de Okeghem: diez y siete misas, siete motetes, un Deo gratias à treinta y seis voces, diez y nueve canciones y una colección de canons.

El más ilustre de los compositores de este grupo fué Josquin Deprés, llamado también "el príncipe de la música". Se cree que nació en el Hainaut hacia 1450 y que fué niño de coro en San Quintín. Discípulo de Okeghem, ocupó el puesto de maestro de capilla en la catedral de Cambrai (ciudad donde algunos biógrafos creen que nació) siendo, más tarde, cantor de la Capilla Pontificia de Roma. Murió en Condé, en 1521, cuando ocupaba el cargo de preboste del capítulo en la catedral.

Las obras de Josquin son numerosas. Treinta y dos misas fueron impresas por Petrucci, por Antiquus y por Petrejus. En casi todas las antologías y colecciones del siglo XVI se encuentran canciones y motetes de este compositor, sin contar las obras inéditas, conservadas en la Capilla Pontificia y en las bibliotecas de Munich y de Cambrai. Entre sus motetes merecen citarse: Ave Christe immolante, à cuatro voces

y en dos partes; Ave Verum Corpus, à dos y à tres voces, construido de tal manera, que el segundo versículo es reproducción del primero; Miserere mei Deus, salmo à cinco voces y en tres partes, de grandes dimensiones y sumamente curioso à causa de la quinta voz, denominada vagus ò voz errante, que lleva el tema principal ó cantus firmus. Ave Maria gratia plena, à cuatro voces, es quizá el motete de estilo más puro de los que escribió Josquin. Precede directamente de la melodía gregoriana, pudiéndose dividir en tres partes de las que cada una de ellas parece derivarse de las otras dos.

Sin embargo, la polifonía de los Países Bajos obtiene su verdadero florecimiento con el nombre glorioso de Rolando de Lasso. Este compositor genial nació en Mons, en 1532. Niño de coro en la iglesia de San Nicolás, fué llamado por Fernando Gonzaga, Virrey de Sicilia, à causa de su linda voz; más tarde lo contrató el marqués de Arzúa en Nápoles y, por último, gracias à la intervención del Cardenal de Florencia, sucedió à Rubino en el puesto de maestro de Capilla de San Juan de Letrán en Roma, cargo que conservó hasta el momento de emprender un viaje por Francia é Inglaterra, después del cual pasó un poco de tiempo en Amberes. El Duque Alberto V de Baviera le hizo ir à Munich para tomar parte en la Capilla de la Corte, cuya dirección le fué otorgada cinco

años después. El último periodo de su vida fué amargado por un estado de melancolía y tristeza, probablemente debido al exceso de trabajo cerebral. Murió en Munich en 1594.

Rolando de Lassus fué uno de los compositores más fecundos que han existido y sus obras pasan de dos mil, algunas de ellas verdaderamente magníficas y que causaron la admiración de sus mismos contemporáneos. Catalogar estas obras es punto menos que imposible; bastará decir que entre ellas hay misas, motetes, madrigales y canciones de diversos matices. La escritura manifiesta ya un considerable progreso sobre Josquin y sus antecesores por la claridad armónica y el sentido de la proporción.

Además de las misas impresas, cuyo número exacto es muy difícil de averiguar, la biblioteca de Munich posee algunas inéditas, basadas en temas de canciones bajo los títulos siguientes: Je suis deshéritée, Triste départ, On me l'a dict, Jesus ist ein süßer Name, Domine Dominus noster y Si corae aënis. Una de las obras más célebres de Lassus es la colección de "Salmos de penitencia de David" impresos en 1584 y cuyo original, conservado en Munich, está lujosamente adornado con miniaturas. Se cree que Lassus escribió más de cien Magnificat, los cuales debieron publicarse reunidos hacia 1619 bajo el título de Jubilus Beatae Virginis. En cuanto a los motetes, cuyo número

llega à mil doscientos, designados con el título de Cantiones sacrae, son verdaderamente emocionantes y confinan en los límites de la música dramática. Citemos Nos qui sumus, en estilo de prosa popular y construido sobre el tema de una canción ó timbre, que comienza con las palabras "Gloriose Nicolae". Pulsis et umbra sumus es un motete de expresión inquieta, de movimiento incesante y muy curioso por los ornamentos de las partes vocales. Timor et tremor, à seis voces, está construido en dos partes que ofrecen gran equilibrio. La primera es una plegaria en tres frases: Timor et tremor; Miserere mei; Gloriam in te. La segunda parte es muy interesante por la gradación y dinamismo de sus tres frases: Exaudi, Deus, en calma absoluta; quia refugium meum, con expresión de esperanza; Domine, invocaui te, de gran inquietud, subiendo incesantemente hasta llegar à una explosión dramática que da lugar à un gran contraste.

La polifonía sagrada no arraigó en Francia, no sabemos por que causas. Entre los pocos polifonistas franceses que descollaron en este género citaremos à Claudin de Sermizy y à Claude Goudimel. Sermizy, gran contrapuntista, fué Chantre de la capilla real y después maestro de capilla de Francisco 1º y de Enrique II. No se saben más detalles de su vida.

aunque se supone que ocuparía estos cargos entre 1530 y 1560 aproximadamente. Tampoco se sabe mucho sobre las obras que hizo; algunas de ellas, misas, motetes y canciones, se encuentran en antologías francesas, alemanas é italianas.

De mucha más importancia es Goudimel. Nació este compositor en Besançon, en 1505, y fundó la célebre escuela de Roma, á cuya ciudad llegó hacia 1535. En dicha escuela fué maestro de Animuccia, de Nanini, de Palestrina y de otros músicos ilustres. El resto de su vida es una fantasía trágica, de la cual no hay verdaderas pruebas concluyentes. Según dicha fantasía, Goudimel abandonó Roma, porque simpatizaba con las ideas de la reforma luterana, instalándose en París, en cuya ciudad se convirtió al protestantismo. De todos modos, parece un hecho verídico que en la noche del 28 al 29 de Agosto de 1542, fué asesinado en Lyon como hugonote, presunto ó verdadero, siendo arrojado al Ródano su cadáver.

Goudimel transcribió á cuatro voces, nota contra nota, todos los salmos de Marot y de Bèze, empleando melodías propias cuando estas faltaban en el original. Su estilo se parece bastante al de Palestrina, sin grandes artificios ni complicaciones, pero empleando siempre imitaciones y armonías llenas. A pesar de su celebridad

en Roma, ningún impresor italiano publicó obras suyas; por esta razón, sus composiciones más antiguas, misas y motetes, han quedado inéditas en los archivos del Vaticano y en el oratorio de Santa Maria in Vallicella. En cambio, se imprimieron en Francia y en los Países Bajos sus últimas composiciones, en las que figuraban los salmos de David, más algunas colecciones de canciones.

En Italia la polifonía alcanza su mayor intensidad y su periodo de florecimiento. Sin embargo, preciso es confesar que el espíritu y sentimiento de la música en los italianos no está de acuerdo con las leyes, algo serenas, del contrapunto. Quizá por esta misma razón, de Italia misma había de salir la protesta contra un arte demasiado complicado y difícil, protesta que llevaba como germen el nacimiento de la ópera y del drama musical. Y es que la polifonía era en Italia artículo de importación que venía influenciado por los compositores del Norte, los cuales vinieron en persona al suelo italiano, fundaron escuelas de música, quisieron los primeros pasos de los nuevos maestros y edificaron los cimientos del maravilloso edificio polifónico.

Constanzo Festa parece haber sido el precursor de la polifonía en Italia. Se ignora

Casi por completo la vida de Festa; parece ser que, en 1514, entró como cantor en la capilla Pontificia, muriendo en 1545. Es el primer contrapuntista de mérito que encontramos en Italia y el mayor elogio que puede hacerse de sus obras es el parecido que tienen con las de Palestrina. Festa escribió motetes, madrigales, letanías, un Credo (inedito à cinco voces) y un Te Deum, la más famosa de sus obras, pues se ha cantado hasta hace poco tiempo en las grandes solemnidades de Vaticano.

Más ilustre es el nombre de Andrea Gabrieli. Este compositor era Veneciano (y conviene observar que la filiación artística de un compositor estaba considerada atendiendo más à la escuela de cada región que al conjunto de todas las regiones italianas), habiendo nacido en un barrio llamado Canareggio, razón por la cual fué designado con el nombre de Gabrieli "da Canareio". Adriano Willaert fué su maestro hasta que, en 1536, lo nombraron maestro de capilla de San Marcos, sucediendo después à Claudio Merulo en el puesto de segundo organista de la misma iglesia. Gabrieli es el fundador de la escuela Veneciana, ya que su maestro Willaert no puede ostentar tal título por ser neerlandés de origen. Fué autor fecundo pues escribió motetes (designados con el nombre de Sacra Cantiones

y de Cantiones ecclesiasticae), misas, madrigales, salmos penitenciales, Canzoni alla francese per l'organo, Intonazioni y Ricercari (también para órgano) y los Cantos de fiesta, à doble coro, que compuso para la recepción de Enrique III de Francia. Entre los motetes de Gabrieli, citaremos Sacerdos et Pontifex, à cuatro voces, constituido por tres frases: Sacerdos, et Vir-tutum y Pastor bone, terminando con la invocación Ora pro nobis, la cual desarrolla dinámicamente el tema, disminuyendo los valores de las notas. Filias Jerusalem es un motete para el tiempo pascual, que consta de tres partes. La primera parte es el motete propiamente dicho, con las siguientes frases: Filias Jerusalem, et videte, quibus coronavit e in die. La segunda parte constituye una invocación solemne en diferente ritmo: Et letitia. La tercera parte es un Alleluia de carácter ligero y alegre, que recuerda las vocalizaciones ornamentales del canto gregoriano.

Giovanni Pierluigi, llamado también Gianetto, es designado generalmente con el nombre de Palestrina, por haber nacido en esta villa, la antigua Preneste, hacia 1514 ó 1515, aunque estas fechas no son seguras pues Habel sostiene que nació en 1526 y otros autores llegan hasta remontar la fecha de nacimiento à 1529. La primera noticia que de él se tiene es su entrada como organista y maestro de capilla en la iglesia de su

Villa natal, en 1544. Por esta época gozaba ya de gran reputación, debida à la cual fué llamado à Roma en calidad de magister puerorum, es decir, chantre y director del coro de niños de la iglesia de San Pedro, entrando después como maestro de capilla en la misma iglesia.

La primera obra impresa de Palestrina fué un libro de misas, à cuatro voces, que dedicó al papa Julio III y que apareció en 1554. El papa, entusiasmado ante las bellezas de la música de Pierluigi, ordenó su ingreso en el cuerpo de Chantres de la Capilla Sixtina, sin examen previo y sin tener en cuenta que no era sacerdote, que estaba casado y que tenía varios hijos. Marcelo II sucedió en el pontificado à Julio III, aprobando todo lo dispuesto por este; pero Pablo IV, que tenía otras ideas sobre la organización de su iglesia, quitó el puesto à Pierluigi al mismo tiempo que à otros dos chantres casados que había en la Sixtina, ofreciéndoles, en cambio, una modesta pensión. Tal impresión produjo en Palestrina este brusco cambio de fortuna (al que quizá no fueron extraños con sus intrigas los otros chantres de la Capilla), que cayó enfermo durante un poco de tiempo. Una vez restablecido, le ofrecieron y aceptó, el cargo de maestro de capilla en San Juan de Letrán. En esta situación com-

puso sus célebres Improperios, que se estrenaron en 1560 con tal éxito y tal entusiasmo, que el papa Pío IV quiso que fueran propiedad exclusiva de la Capilla Pontificia, para poder cantarlos todos los años el día de Viernes Santo. A pesar de su celebridad y del éxito de sus composiciones, la situación económica de Palestrina se agravaba por días. Su sueldo en San Juan de Letrán era tan escaso, que se vio en la necesidad de pedir un aumento para poder atender a sus necesidades. Por extraño que nos parezca, le rehusaron el aumento y Pierluigi tuvo que dejar el cargo, trasladándose a la iglesia de Santa Maria la Mayor, en donde desempeñó las funciones de maestro de capilla. Esta época fue la más importante de su vida, pues se vio envuelto en la revisión de la música religiosa que había ordenado el Concilio de Trento, con el objeto de eliminar los elementos profanos, populares y eróticos, que la habían hecho caer en el mayor desprestigio. Para llevar a cabo dicha reforma se reunió, en 1564, un congreso de cardenales presidido por el papa; fue entonces cuando Pierluigi, temiendo que del congreso resultasen decisiones extremas y perjudiciales para la música, decidió componer tres misas, aunque el congreso le había encargado solamente una, y esto teniendo en cuenta el éxito de

sus Improperios. Las tres misas fueron presentadas y el éxito de la tercera, dedicada a su protector y denominada Misa del papa Marcelo, fué tan grande, que salvó a la polifonía, en peligro de ser desterrada de la liturgia por los cardenales que componían el congreso. Palestrina recibió, como recompensa, el título de "maestro compositor" de la Capilla Pontificia y toda clase de distinciones honoríficas. Poco después, á la muerte de Annuccia, Pierluigi volvió a la iglesia de San Pedro y al mismo puesto que había dejado en 1555. Además de sus cargos oficiales, dirigió los conciertos del príncipe Buoncompagni, dió clases en la escuela de música fundada por Narini y figuró como compositor en el Oratorio de San Felipe Neri. También, en colaboración con su discípulo Guidetti, revisó todo el canto coral gregoriano, por encargo del papa Gregorio XIII, como también los cantos de la Pasión, los oficios para la Semana Santa y los prefacios; el resultado de este trabajo fué la publicación del Directorium Chori. Pierluigi murió en Roma, el 2 de Febrero de 1594.

A juzgar por las ediciones, Palestrina compuso: 93 misas; 139 entre motetes y responsorios; tres libros de lamentaciones, dos de ellos inéditos; una Colección de 45 himnos; un libro con 68 ofertorios; dos libros con 16 Magnificat, más uno inédito; tres colec-

ciones de letanias; dos cuadernos de Madrigali spirituali; otros tres cuadernos de madrigales; una colección completa de salmos para Vísperas y el famoso Stabat Mater a dos voces.

Palestrina alcanza el perfecto equilibrio entre la forma y la idea, es decir, que con una claridad de escritura y sin grandes exaltaciones pasionales llega a la plenitud de emoción por la fuerza de su inspiración. Citar las bellezas de las obras de Pierluigi sería tarea demasiado larga. Consignaremos, entre sus motetes, Peccanem me quotidie, hecho para el tiempo de penitencia y también para el Oficio de Difuntos; escrito a cinco voces, es divisible en tres partes: Peccanem, Timor mortis y quia in inferno. La primera y la tercera partes, están constituidas por una frase melódica en dos periodos que procede por entradas sucesivas, mientras que la segunda, en calma, presenta agrupaciones armónicas. Termina con una invocación, Miserere mei, grave al principio y algo inquieta después.

Entre los responsorios citaremos el tríptico In monte Oliveti, cuya escritura es algo simbólica, puesto que el tema es ascendente en su exposición, desciende en la segunda parte, combinando en la tercera las dos formas precedentes. También es

magnífico el tríptico de responsorios: Sicut oris; Jerusalem, surge; Plange quasi virgo. Esta obra es tanto más curiosa cuanto que Palestrina emplea en ella el "Cromatismo". En la época polifónica se conocían dos clases de cromatismos: el "gran cromatismo" en el cual una de las voces resolvía a distancia de un tono y el "pequeño cromatismo" en el que todas las voces, exceptuando el bajo, marchaban por semitonos. En el primer responsorio, Sicut oris, el tema presenta forma descendente y ascendente a la vez, como símbolo de la penosa marcha hacia el suplicio. La segunda frase contiene agregaciones armónicas, muchas de ellas sincopadas. En el segundo y en el tercer responsorio del tríptico se utiliza el cromatismo como medio de expresión.

Palestrina representa en Italia la cumbre de la polifonía. Tras él, elementos extraños se mezclaron, destruyendo el equilibrio de las voces y marcando el camino de un arte nuevo. Solamente su discípulo Nanini presenta especial interés. Juan Maria Nanini, o Nanino, nació en Fivoli hacia 1545, estudiando con Palestrina, a quien sucedió como maestro de Capilla de Santa Maria la Mayor. Fundó la célebre escuela de la que tantos buenos músicos salieron, pasando más tarde a la Capilla Pontificia y, por último, a la Sixtina. En sus obras siguió Nanini la tradición palestriniana

siendo, quizá, el último representante de este grupo. Escribió motetes, madrigales, salmos, lamentaciones y una colección de Ciento cincuenta Contrapuntos y Cànons, desde dos voces a once, contruidos sobre un Cantus firmus de Festa.

La escritura de la polifonía durante el periodo de florecimiento se distinguió por su nobleza y por su simplicidad, que ayudaban a la expresión emotiva y a la exaltación dramática; pero en los comienzos del siglo XVII, la escritura se complicó enormemente por la cantidad de partes recitantes y por la multitud de combinaciones y artificios que se emplearon. Como este estado de cosas no podía durar, sobrevino una reacción en sentido contrario, pero tan lamentable, que en vez de remediar el mal lo agravó considerablemente. Nos referimos a la funesta aparición del bajo continuo. Este apareció en Italia hacia 1600, pero como lo emplearon a la vez varios compositores es muy difícil saber cual de ellos fue el verdadero inventor. El bajo continuo consistía en una parte de bajo con cifras, que representaban acordes, cuya realización estaba a cargo del clare o del órgano. Dichos acordes sonaban uno tras otro, al arbitrio del instrumentista y sin la menor preocupación artística. Puede suponerse lo que esto sería para un género como el polifónico, en el que la expresión provenía de la armoniosa marcha y combinación de las voces. Como es

natural, se rompió el centro del armazón contrapuntístico, quedando solamente las partes extremas: la superior como portadora de la melodía y el bajo, con sus cifras, que sostenía el edificio armónico. Juan Mateo Isola y Juan Francisco Anerio fueron los primeros polifonistas que utilizaron el bajo continuo.

Grandes figuras de polifonistas encontramos en España. La célebre Escolania del monasterio de Montserrat fué una importante escuela de música, de donde salieron artistas de verdadero prestigio. Juan Brudieu, maestro de capilla de Santa María del Mar en Barcelona y después en la Catedral de la Seo de Uragell, trasladó a sus obras el ambiente agreste de las montañas, entre las cuales vivió. En sus madrigales, sus goros à la Virgen y en su cantata Oid, oid se encuentran páginas de verdadera belleza. Los dos Mateo Flecha, tío y sobrino, forman una interesantísima pareja. Mateo Flecha (tío) nació en Prades, en 1481, muriendo en el monasterio de Poblet, en 1553. La fama de Flecha proviene de sus ensaladas, género especial y algo humorístico, que lo mismo participa de la canción que del villancico. Lo verdaderamente original de las ensaladas era la mezcla de textos serios y jocosos, religiosos y humorísticos. Mateo

Flecha (sobrino) nació también en Brades y murió en 1604, siendo monje en el convento de Solsona. Flecha escribió salmos y motetes y publicó las ensaladas de su tío.

Si Brudieu y los dos Flecha son ilustres representantes de la polifonía en Cataluña, no menos brillante fue el grupo valenciano. Juan Giney Perez, uno de los colaboradores del Mis-terio de Elche, nació en Orihuela, en 1548, desempeñando el puesto de maestro de capilla en la Catedral de su ciudad natal y, más tarde, el de maestro de seises e infantillos en la Seo de Valencia. La música de Giney Perez está impregnada del sabor y ambiente levantino. Combinando habilmente la cadencia popular con los procedimientos contrapuntísticos llegó a crear un arte muy original y muy suyo. Entre sus obras descuella el Oficio de difuntos, que presenta la particularidad de alternar los trozos polifónicos con el canto gregoriano y también con el órgano.

Juan Bautista Comes es uno de los más ilustres polifonistas de la escuela levantina. Comes nació en Valencia, en 1560, y murió en 1643. Maestro de capilla en el colegio del Patriarca y después en la Catedral Valenciana, Comes, que había sido discípulo de Giney Perez, conservó en sus obras la influencia de su maestro. Sin embargo, lo más característico de Comes era su afición por las grandes masas locales, subdivididas en gru-

jos de doce, diez y seis y hasta veinticuatro voces, repartidas en dos, cuatro o seis coros. La obra de Comes consiste principalmente en motetes y villancicos. Entre los motetes figura uno muy curioso y de aspecto pintoresco, titulado Las Campanas de Nadal.

Morales y Guerrero pertenecen a la escuela andaluza. Cristóbal Morales nació en Sevilla hacia 1490. Cantor de la Capilla Pontificia en 1535, volvió a España para desempeñar varios puestos en Toledo, en Marchena y en Málaga, perdiéndose después su rastro, hasta el punto de desconocerse el lugar y la fecha de su muerte. En las misas, motetes y lamentaciones de Morales se observa una gran austeridad y perfecta técnica. Francisco Guerrero (1524+1599) nació y murió en Sevilla, en cuya ciudad pasó toda su vida. Únicamente sentía deseos de visitar los Santos Lugares, viaje que realizó, aunque con tan mala suerte que, al regreso, cayó prisionero de las tropas de Montmorency y estuvo a punto de ser ejecutado. Guerrero es el modelo de compositor religioso en la acepción mística de la palabra. Sus obras, misas, motetes, Magnificat y Pasiones, están impregnadas de fervorosa inspiración, de dulzura infinita. Sin embargo, su técnica es la de un gran músico, como lo demuestran los episodios canónicos del motete Salve Regina. En la Lira Sacro-Hispana de Estorla figuran dos

Pasiones. Pedrell publicó también un Magnificat, un Oficio de Difuntos, varias antífonas y las Pasiones según San Mateo y San Juan.

A pesar de cuantas investigaciones se han hecho, es bastante confusa la biografía del gran músico Tomás Luis de Victoria. Indudablemente, debió nacer hacia 1540 en Avila o en algún pueblo de la provincia, ya que él mismo se declara abulense al titular sus obras. Es indudable que fue maestro de capilla en el Colegio Germanico de Roma y, más tarde, en la iglesia de San Apolinar de la misma ciudad. En 1589, Victoria regresa a España como Capellán de Cámara de la emperatriz Maria, hija de Carlos V. Dicha emperatriz entró, al morir su marido, Maximiliano II de Alemania, en el convento de Santa Clara, hoy llamado de las Descalzas Reales, llevando tras sí a Victoria como capellán y organista. La vida del genial compositor desaparece, por decirlo así, en las modestas funciones que desempeñaba, hasta el punto de desconocerse exactamente la fecha de su muerte; los biógrafos creen que esta debió ocurrir hacia 1608.

La figura de Victoria es de tal magnitud, que puede equipararse muy bien con la de Palestrina. El estilo, muy italiano, de Pierluigi, contrasta con el carácter profunda-

mente español de Victoria. A través de su misticismo exaltado se descubre el áspero paisaje de la llanura castellana. La expresión religiosa de sus obras no excluye un fondo humano de realismo. Pedrell publicó las obras completas de Victoria en ocho volúmenes; estas consisten en misas, motetes, himnos, Magnificat y Oficio de Difuntos.

O magnum mysterium constituye un modelo perfecto de motete, con cinco periodos diferentes y un Aleluja final.

Inno seraphim clamabant, a cuatro voces, está dividido en dos partes, separadas por un corto episodio, expresivo y simbólico.

O vos omnes, motete a cuatro voces, es una de las obras más bellas de Victoria. En realidad, participa del motete y del responsorio, a causa de la repetición de la segunda frase. Se divide en dos partes, cada una de ellas subdividida en dos frases:

1ª parte: { O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte
 { Si est dolor similis sicut dolor meus.

2ª parte { Attendite, universi populi, et videte dolorem meum.
 { Si est dolor similis sicut dolor meus.

Hay dos diseños melódicos. Uno de ellos, litúrgico, es de origen gregoriano y se encuen-

tra en el aleluya Corona tribulationis, diseño peculiar que ha servido después como base melódica de otras obras.

Los responsorios de Victoria son tan expresivos como los de Palestrina y, en general, están tratados más simplemente. El tríptico que lleva por títulos: Fanquam ad latronem, Tenebrae factae sunt, Anima meam dilectam basa la armonía hacia la resonancia inferior, es decir, con preponderancia de la dominante.

La polifonía llegó muy tarde a Alemania. Era entonces el momento de la Reforma de Lutero y de las luchas religiosas. Cuando se trató de dar cantos nuevos a la iglesia protestante, cantos completamente diferentes de los de la liturgia romana, pensó Lutero en la música popular, tomando de las canciones y de las obras polifónicas, melodías y armonías, que adaptó a un texto religioso y que designó con el nombre de Corales. En su primera etapa los corales tenían su ritmo, pero lo fueron perdiendo poco a poco y se convirtieron, al fin, en una serie de sonidos de igual duración.

El Coral influyó mucho en el desenvolvimiento de la polifonía alemana, aunque se note en algunos compositores, como Hassler, la influencia italiana. Uno de los primeros

polifonistas que florecieron en Alemania fué Heinrich Finck, de quien se conservan himnos, motetes y lieder. Mayor mérito tiene Ludwig Senfl, o Senfel. Sus obras, impresas o inéditas, se conservan en gran número y consisten en motetes, Magnificat y odas.

El compositor alemán verdaderamente influenciado por los italianos fué Hans Leo Hassler, natural de Nuremberg, en donde nació en 1564. Hizo sus estudios en Venecia con Andrea Gabrieli, llegando a ser su discípulo favorito, al mismo tiempo que era camarada de Juan Gabrieli, influenciándose enormemente con el estilo de los dos, que fué precisamente lo que le dió la celebridad entre los alemanes. Vivió en Praga, después en Nuremberg y murió en 1612 durante un viaje a Francfort. Hassler es el compositor más interesante del grupo que precedió a Schütz y sus obras, misas motetes y madrigales, se conservan impresas en antologías de la época.

Gregor Aichinger, vicario y canónigo de la Catedral de Ausburgo, escribió gran número de obras religiosas, pero influenciado de tal modo por el bajo continuo, que las voces, perdiendo toda su independencia, se convierten en partes acompañantes del soprano o del bajo. Entre sus motetes merecen consignarse Ave Regina, Factus est y Salve Regina en el cual el soprano lleva toda la importancia melódica.

y llegamos a la figura más grande de Alemania en este periodo, a Heinrich Schütz cuya importancia fué enorme, pues con él se cierra definitivamente el ciclo polifónico. Schütz dió a conocer las reformas italianas en Alemania, creó nuevas formas y sirvió de precursor a Bach y a Haendel.

Schütz nació en Köstritz, en 1585, entrando en la Universidad de Marburgo en donde estudió el Derecho. Más tarde se consagró al arte musical, estudiando en Venecia bajo la dirección de Juan Gabrieli, de quien no se separó hasta la muerte de Gabrieli ocurrida en 1612. El ambiente veneciano donde fermentaban ya las innovaciones monódicas venidas de Florencia debió influenciar el espíritu de Schütz, quien se sintió atraído hasta admitir como buenas todas las nuevas teorías, las que adoptó y llevó a Alemania. Ocupó el puesto de maestro de capilla en Sajonia y marchó después a Weissenfels con objeto de descansar en medio de sus libros y de su música; pero, a pesar de este reposo, su estado de salud se resentía, aunque no por eso dejaba de componer. Murió en Noviembre de 1642.

La primera obra de Schütz fué una colección de diez y nueve madrigales que dedicó al landgrave, durante su primera estancia en Italia; después de esta obra, influenciada por toda clase de italianismos, escribió: Cuatro Pasiones, Las Siete Palabras de Cristo en la

Cruz, madrigales, salmos, conciones y sinfonías sagradas, cánticos y algunas obras para el teatro lírico, entonces naciente.

Schütz adoptó el estilo de sus contemporáneos, a base del bajo continuo, pero, debido a su gran talento, dió a sus obras acentos expresivos y contrastes de pasión. Sus composiciones, en diálogo y como pequeños oratorios, siguen la estructura del madrigal dramático, estando representados los personajes por una parte del coro.

Diálogo para la Pascua es un motete a cuatro voces, que describe el encuentro de Magdalena con el Señor en el sepulcro. Se divide en tres partes que podrían titularse: "el encuentro", "el llamamiento", "Noli me tangere". La primera parte es reposada y grave; en la segunda, acordes cromáticos prestan cierta inquietud misteriosa; en la tercera parte, largas vocalizaciones producen un admirable efecto coral.

Diálogo del Fariseo, a cuatro voces y también dividido en tres partes. La primera, en sol mayor, expone el asunto por las voces agudas del coro; la segunda, a cargo de las voces graves, consiste en el diálogo entre el Fariseo y el Publicano, diálogo en el que, el orgullo del uno y la humildad del otro están musicalmente expresados con gran verdad; la tercera parte, moraleja de la obra, reúne las cuatro voces, formando un

magnífico conjunto final.

Después de Schütz la polifonía desapareció por completo. De una parte, la ópera tomaba gran incremento y se sostenía con bases diametralmente opuestas a toda idea de contrapunto. De otra parte, el género religioso se fundía en la Cantata y en el oratorio que, por sus dimensiones, sus efectos y su acompañamiento instrumental, eran incompatibles con la pureza de escritura y con las armoniosas combinaciones de la polifonía.

IV

Elementos Constitutivos

El ritmo.

Un gran tratadista español, Francisco de Salinas, define el ritmo diciendo que es "la facultad que aprecia y pondera las diferencias de los sonidos en la tardanza o celeridad". También expone su criterio sobre el ritmo, dividiéndolo en dos géneros diferentes: uno de ellos consiste en el movimiento, otro en el sonido. Salinas admite un ritmo poético, un ritmo musical y hasta el ritmo largo de la oratoria. Para Salinas el más perfecto de todos los ritmos es el musical, puesto que no pertenece a ningún idioma, pudiendo existir con metro y sin él, con palabras y sin palabras.

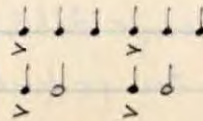
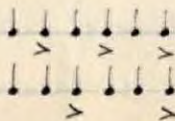
Sin embargo, estas consideraciones de orden especulativo sobre el ritmo, no resuelven ninguna cuestión práctica, ni siquiera pueden servir de punto de partida para un estudio del ritmo musical. La teoría rítmica estudia los efectos que resultan de las

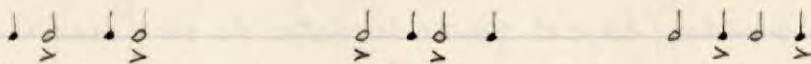
diferentes relaciones de los sonidos, bajo el punto de vista de su duración.

Las civilizaciones antiguas no separaban nunca la acentuación del ritmo, estableciendo una base de equilibrio entre los tiempos fuertes o acentuados y los tiempos débiles o no acentuados, considerados como preparación o como consecuencia de los primeros.

El ritmo no se aplica solamente a la duración de los sonidos, sino que, en un sentido más amplio, puede referirse también a su intensidad y a su altura, teniendo en cuenta la amplitud y velocidad de las vibraciones por comparación a un movimiento determinado. Escuchando una serie de sonidos (y aún de ruidos) suficientemente iguales entre sí, se percibe una diferencia intuitiva entre ellos, concediendo mayor importancia a unos que a otros y estableciendo una relación continua, que da como resultado un ritmo. Dicha relación, que tiene por base la desigualdad en la serie de sonidos iguales, produce un equilibrio cuyo punto de partida es la acentuación; pero esta acentuación toma diferentes formas, según de que manera nuestro espíritu haya determinado el ritmo.

He aquí representadas gráficamente las diferentes formas de ritmos:

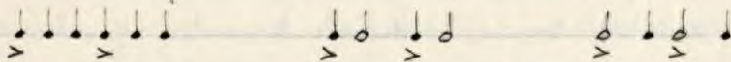




El examen de estas diferentes formas de acentuación nos demuestra que el ritmo puede tomar dos aspectos, pues formando grupos rítmicos de tal manera que cada grupo lleve su acento, se obtienen series en las cuales los tiempos marchan de dos en dos, constituyendo ritmos binarios:



y otras series cuyos tiempos marchan de tres en tres, es decir, ritmos ternarios:



Podemos añadir, resumiendo, que el ritmo reside en el grupo más pequeño e indivisible de una serie de sonidos.

Vincent d'Indy amplía la teoría del ritmo de una manera muy interesante, aunque puramente especulativa, dividiendo los grupos rítmicos en masculinos y femeninos. Para explicar este sistema, supone la fracción rítmica dividida en dos partes según la colocación del acento. Si el acento va precedido de un grupo de sonidos situados en el tiempo débil, es masculino el ritmo: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩}$; pero, si la sucesión de sonidos está en el tiempo fuerte, el ritmo es femenino: $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$.

El ritmo tiene existencia propia y, por decirlo así, individualidad. En el canto gregoriano y en la polifonía, como también en las canciones populares medievales, se manifestaba con toda independencia. Más tarde, cuando apareció la barra de compases, ha pretendido ser esclavizado por ella, perdiendo todo su relieve y convirtiéndose en monótona y vulgar repetición de acentos. Se puede establecer, como regla general, que el ritmo no coincide con el compás ni está supeditado como éste a los tiempos fuerte y débil. La coincidencia del ritmo y del compás es un caso particular que no puede generalizarse sin traer consecuencias deplorables.

El ritmo al ser aplicado a la palabra dió lugar al canto y a la declamación lírica, bases sobre las que se sustenta el drama musical; pero si el ritmo se aplica a los movimientos del cuerpo, música o danza, su transformación da por resultado un arte de puro equilibrio rítmico, sin otra razón de ser que sus leyes rítmicas y musicales; es el arte instrumental o sinfónico.

La melodía

La importancia que tiene dentro del arte musical, como medio directo de la expresión y del sentimiento, hacen de la melodía el más preponderante de todos sus elementos. En efecto, si el ritmo, la armonía, el contrapunto o la orquestación se consideran como elementos humanos de la música, la melodía supone la intervención divina, el misterio inexplicable, designado con el nombre de inspiración. La intención melódica no puede explicarse satisfactoriamente según las leyes ordinarias de un código artístico, ni prácticamente, ni siquiera de una manera especulativa. Si un compositor no es capaz de explicar el origen y nacimiento de sus propias ideas melódicas, ¿cómo explicará las de otros artistas? ¿cómo podrá reglamentar por medio de fórmulas la creación de melodías si sabe perfectamente que no ha de ser comprendido jamás?

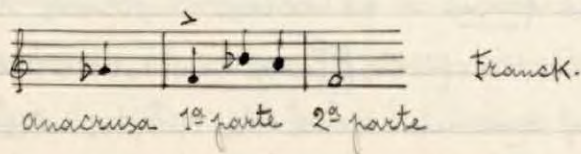
Las civilizaciones antiguas tenían, indudablemente, sus formas melódicas; pero ya hemos dicho que la música primitiva tomaba el aspecto de un recitado, más propio para hacer brillar las palabras del texto que para dar realce a la línea melódica. El canto gregoriano puede tomarse como punto de partida en el estu-

dis de la melodía, aunque todavía supeditada en esta época a las leyes de acentuación del texto. En realidad, la melodía nace en el periodo instrumental, en donde puede desarrollarse con toda independencia, sin estar sujeta a ninguna clase de trabas.

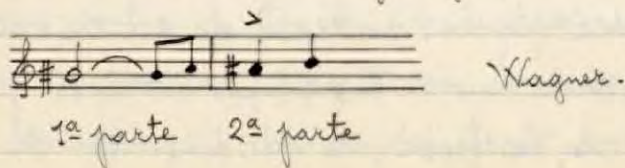
2 El estudio de la melodía es siempre reflejo, ya que no pueden existir reglas concretas para la invención de un elemento que ha de venir siempre envuelto en accidentes de orden misterioso o bajo la influencia de sensaciones y de sentimientos de carácter espiritual. De todos modos, como en el lenguaje hablado, los grupos rítmicos, cual verdaderas silabas, engendran las frases o palabras musicales, las que, a su vez, dan origen a los periodos melódicos completos. [Para que esta sucesión de grupos rítmicos tenga algún relieve, es preciso que una serie de acentos descomponga en grupos desiguales los ritmos, descollando en cada frase un acento expresivo, que se ha de colocar en el grupo más importante y que debe dominar a todos los demás. Esto equivale a decir que en la melodía figuran dos clases de acentos: uno de ellos, gramatical o tónico, que se coloca en cada uno de los grupos rítmicos y un acento de expresión que afecta al sentimiento de la frase, de tal importancia este último, que una melodía puede ser patética, interrogativa o indiferente, según el sitio en donde

esté situado el acento expresivo.]

3 Si la más pequeña porción de una melodía está constituida por un grupo rítmico y si cada ritmo debe llevar un acento gramatical, lógicamente este acento podrá situarse en cada una de las dos partes del ritmo, es decir, que por la colocación del acento rítmico los grupos melódicos se diferenciarán entre sí y tomarán caracteres propios. Cuando el acento se halla en la primera parte del ritmo, suele estar precedido de una anacrusa, constituida por una o varias notas que sirven de preparación:



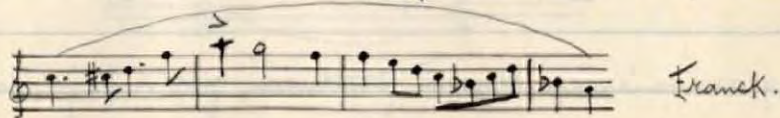
Si el acento se coloca en la segunda parte, (con anacrusa o sin ella), el grupo rítmico presenta matices más delicados y expresivos:



En este caso la primera parte prepara el acento.

rítmico

Si el ~~acento gramatical o tónico~~ constituye la osatura de una frase melódica, el acento expresivo procede mucho más libremente, sin estar supeditado a los otros acentos, con los cuales puede o no coincidir, siendo tan grande su influencia que, únicamente por él, toma relieve y expresión una melodía, atenuando los demás acentos y hasta haciéndoles desaparecer en ocasiones. He aquí un ejemplo de acento expresivo:



Frank.

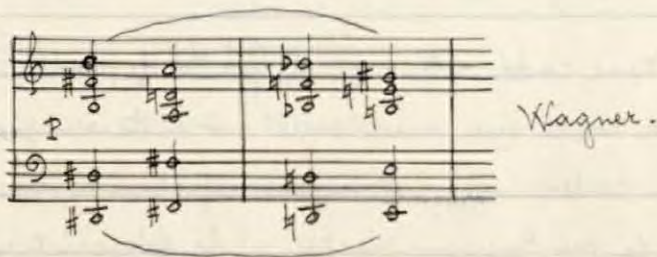
El grupo melódico que contiene cada ritmo es el punto de partida de toda frase musical que, en suma, no es otra cosa que una serie no interrumpida de grupos melódicos, reglamentada por medio de cadencias, las cuales afectan a la frase musical de la misma manera que los signos de puntuación afectan a la frase literaria.

1 No existe ninguna regla capaz de establecer un principio sobre la duración de una melodía, ni siquiera sobre el número de frases o periodos que deben constituirla. Cuanto se haya podido decir en este sentido carece de base y, sobre todo, de lógica. En efecto, hemos hablado, hasta ahora, de la melodía expresiva que vive exclusivamente de su pro-

pio desarrollo melódico, pero existen otras formas de melodías, aunque quizá menos fuertes por llevar en sí elementos de otro orden. Así, por ejemplo, vemos algunos ritmos que engendran un movimiento melódico:



Alguna vez, los acordes y armonías en bloque producen, por reflejo, una frase de sentido melódico:



En un sentido general, la música moderna tiende a transformar la melodía, acortando las frases. Quizá sea esto debido a la influencia del canto popular, tan en boga en nuestros tiempos. Algunos compositores emplean exclusivamente diseños muy cortos, aunque lo suficientemente característicos para servir de base expresiva a una obra. En

este sentido es muy curioso el diseño que, en Pélleas et Mélisande, emplea Debussy para representar el origen misterioso y extraño de la protagonista:



En estas formas melódicas modernas, las cadencias juegan un papel muy secundario; pero en la melodía clásica, en las grandes líneas melódicas de Bach o de Beethoven, las frases se subdividen por medio de fórmulas que representan un reposo o una conclusión, es decir, que cada frase lleva una cadencia, bien como reposo provisional, bien como conclusión definitiva.

Las melodías largas contienen, generalmente, cuatro frases diferentes. En realidad, existen muy pocos modelos, a causa de la enorme dificultad que supone equilibrar cuatro esfuerzos melódicos distintos. Se destaca en esta clase de melodías, el arioso de la sonata, obra 110, de Beethoven. Hay que tener en cuenta, que no pueden considerarse como

melodías de este género las que, conteniendo cuatro frases, una de ellas es repetición de otra perteneciente a la misma melodía.

Las melodías en tres frases son más usuales. Están constituidas por las tres frases, separadas entre sí por cadencias suspensivas. Los ejemplos abundan mucho, pudiéndose afirmar que la mayor parte de los andantes y tiempos lentos de todo el periodo clásico y gran parte del periodo romántico contienen melodías del tipo ternario, característico de la forma lied.

Mayor dificultad presenta la melodía binaria, llamada así por estar constituida en dos periodos melódicos, separados por una cadencia suspensiva. Beethoven tiene varios modelos de melodías binarias, entre ellos el andante del trío, obra 94. En cuanto a la melodía en una sola frase es, por lo menos, tan usual como las del tipo ternario. Se encuentran ejemplos a partir del canto gregoriano, en todas las épocas, hasta en las obras modernas. Sin embargo, se pueden citar dos casos bien característicos; uno de ellos es el leitmotiv Wagneriano; el otro es el diseño ruso, tal como lo emplean los compositores más recientes.

La tonalidad

Se designa con el nombre de tonalidad a la relación que guardan los acordes respecto a uno que se toma como término invariable y que se denomina de tónica. La tonalidad, en el sentido moderno de la palabra, se basa exclusivamente en la constitución armónica de períodos y de frases, diferenciándose enormemente de la tonalidad antigua, cuyo principio correspondía a la colocación de intervalos en las escalas.

Para establecer una tonalidad hacen falta tres puntos de apoyo: 1º, función tonal en su primer estado, o sea la tónica; 2º, oscilación a la quinta superior o dominante; 3º, oscilación a la quinta inferior o subdominante. Es, pues, el intervalo de quinta el que marca los límites de una tonalidad. Ahora bien, las oscilaciones armónicas a que nos hemos referido, están sujetas a ciertas fórmulas, llamadas cadencias, cuyo fin es establecer en el discurso musical reposos, provisionales o definitivos, algo semejantes a los signos de puntuación gramaticales. Las cadencias pueden partir de la tónica a las demás notas de la escala, en cuyo caso toman un aspecto divergente, o se concentran en la tónica, siendo entonces conclusivas. La teoría y estudio de las cadencias se halla en los tratados de armonía; sin embargo, es en la composición donde su importancia

adquiere verdadero relieve, pues, desde la melodía más simple hasta la complicada arquitectura de una sinfonía o de un drama lírico, los reposos cadenciales forman una continuada sucesión de apoyos tonales.

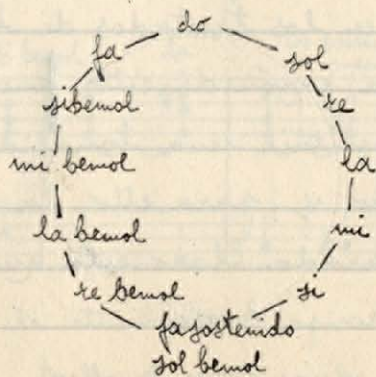
Cada sonido de los doce que componen nuestro sistema musical temperado puede servir de base para establecer una tonalidad. Una vez escogido el sonido que ha de servir de tónica o punto de partida, los demás sonidos pueden pertenecer a su tonalidad, siguiendo un parentesco o afinidad más o menos grande, que se basa en la serie de quintas, según su función tonal armónica. El parentesco más inmediato de un sonido, en función de tónica, está determinado por sus dos quintas, superior e inferior y por los primeros armónicos naturales:

do	sol	fa	mi	sol
tónica,	quinta superior,	quinta inferior,	armónicos naturales.	

Más lejanos es el parentesco de la tónica con los armónicos naturales de sus quintas, superior e inferior, es decir, dominante y subdominante:

do	si	re	la	do
tónica,	armónicos de la dominante,		armónicos de la subdominante.	

A los siete sonidos que forman el parentesco que hemos citado, pueden añadirse los cinco sonidos cromáticos que restan, bastante más alejados ya, como es natural, de la tonalidad primitiva. Siguiendo el ciclo de quintas, observaremos que, a mayor distancia de un sonido, tomado como punto de partida, la tonalidad se hace cada vez más indecisa, con tendencia a modular y a unirse a tónicas más cercanas. He aquí un gráfico que explica los anteriores conceptos:



La modulación no es, por tanto, otra cosa que una oscilación hacia las quintas agudas o graves. Las modulaciones hacia las quintas agudas, o dominantes, suponen una subida hacia la luz; son difíciles, pero dan la sensación de que la tonalidad se abre

al llegar a los tonos claros. Las modulaciones hacia las quintas graves ensombrecen la tonalidad y, aunque más fáciles de realizar, necesitan de un esfuerzo para volver al tono primitivo. Todos los tratados de Armonía se ocupan de la modulación y exponen diferentes medios para modular. Es indudable que, puestos en práctica, dichos medios dan el resultado apetecido, que es, simplemente, el traslado de un tono a otro. Sin embargo, examinada la cuestión desde un punto de vista más elevado, vemos que los medios para modular expuestos en los tratados de Armonía no pueden satisfacer a un verdadero artista; he aquí la razón de esto: modular significa un cambio completo de ambiente musical; es sustituir una tonalidad cansada por otra que refresque y vivifique el discurso sonoro y, para ello, la nueva tonalidad deba dar la sensación de algo nuevo e inesperado. Claro está que, para conseguirlo, hay que deshacer todo procedimiento que, o rompa bruscamente el hilo tonal o prepare tan claramente la nueva tonalidad que, cuando esta llegue, resulte tan cansada como la que se trata de sustituir. Nos hallamos, pues, ante un problema del que se ha legislado poco y mal. Nos atreveríamos a afirmar que, para las modulaciones, como para la invención de melodías, hace falta la inspiración. No obstante, y en la esperan-

za de que algún día se legisle sobre este punto, vamos a indicar el único procedimiento que nos merece alguna garantía como medio para modular. Consiste dicho procedimiento en buscar, como punto de contacto, un sonido que sea común a las dos tonalidades. Este sonido evita el trámite cadencial, tan usado por los armonistas y también la incoherencia de una modulación brusca. Los siguientes ejemplos aclararán lo dicho sobre la modulación por nota común:

de Do a

Mi La bemol Mi bemol La Do sostenido menor Sol menor La menor Fa menor

(2)

Para analizar tonalmente un trozo de música, es preciso, ante todo, separar cuanto, armónicamente, constituya un adorno o complemento y reducir los acordes a sus funciones primordiales. Si a esto se añade el apoyo de las cadencias, no es difícil seguir, paso a paso, el proceso tonal. Es tan importante la tonalidad en las obras mu-

cales que constituye, por decirlo así, su cimiento. No hay música posible sin bases tonales. ~~Conviene advertir que el desarrollo tonal de una obra nada tiene que ver con inflexiones modulantes a tonos extraños y oscilaciones rápidas, muy frecuentes en la música moderna, y que no rompen el equilibrio tonal. De todos modos, es prudente no alejarse al azar de la tonalidad que se ha escogido. Nada hay tan penoso como la fluctuación indecisa entre tonos opuestos, sombríos o luminosos, cuyo resultado no puede ser nunca la afirmación, base necesaria a toda obra musical.~~ ³ La tonalidad juega importantísimo papel en la música dramática y también en la música sinfónica de carácter pintoresco, bajo el punto de vista de luz y de sombra. Las modulaciones hacia las dominantes, para los efectos luminosos, o hacia las subdominantes, para los efectos de sombra, requieren estudios especiales y análisis detallados, los que haremos al tratar de estas formas musicales tan importantes.

Segunda Parte

—

La música instrumental.

Orígenes.

A decir verdad, la música instrumental existe desde los tiempos más antiguos. Ya en Grecia, el famoso Sócrates de Argos reclamó que el arte de tocar la flauta fuese tenido en el mismo rango de las demás artes durante la celebración de los Juegos Píticos. Sin embargo, la importancia de la música instrumental crece al aparecer los instrumentos de arco. La viella, antecesora de la viola, se divulgó rápidamente entre los trovadores, sirviendo para acompañar las danzas y modificándose incesantemente, hasta constituir un grupo o familia de instrumentos de un mismo género, aunque de tipos diferentes, cuyo primer empleo fue reforzar y, en algunas ocasiones, reemplazar las voces en la ejecución de las obras corales complicadas y difíciles. El primer paso

hacia la música puramente instrumental fue, según lo expuesto, una combinación de voces y de instrumentos en los motetes, canciones o baladas, hipótesis probable, a juzgar por el aspecto de algunas obras polifónicas del siglo XIII, en donde la ausencia de palabras y algunas particularidades en el estilo de la música le prestan cierto carácter instrumental.

Ya en el siglo XIV, se agranda el ritornello del instrumento en las canciones de los trovadores y se encuentran motetes y baladas precedidos de un preludio instrumental, designado a veces con el nombre de introtitus, cuyas dimensiones suele alcanzar la mitad de la longitud total de la obra. Hay numerosos ejemplos de esto en las composiciones de Guillermo de Mascanadio y también partes instrumentales añadidas, bajo el nombre de triplum, que se superponen a las voces. En algunos madrigales italianos, los ritornellos, los interludios y las conclusiones instrumentales tienen más extensión que la parte confiada a las voces. Es que los instrumentos adquieren cada día mayor importancia y personalidad, queriendo alternar con la voz en las arias y en las composiciones vocales, ampliando su radio de acción con transcripciones de obras polifónicas, hasta que, más tarde, llegaron a escribirse verdaderos madrigales para instrumentos, los que pueden considerarse como precursores de las formas sinfónicas modernas.

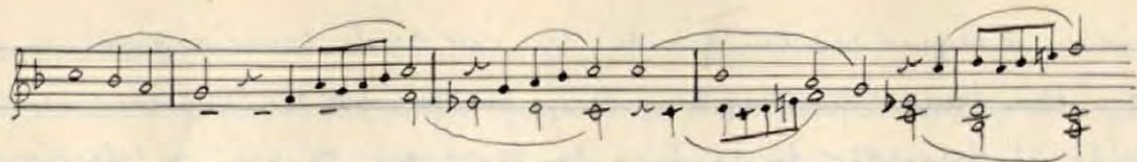
Debemos, pues, deducir, que las primeras manifestaciones instrumentales serían a modo de consecuencias del arte vocal polifónico, único arte reglamentado entonces, o del arte popular, cuyo origen remonta a la canción medieval, perfeccionada y divulgada por los trovadores y por los juglares. En el primer caso se manifiesta la influencia inmediata del contrapunto, dando lugar a formas rudimentarias, como la canzona y el ricercare, verdadero período preparatorio de la fuga. En el segundo caso, partiendo de la canción-danza para un solo instrumento, cual indudable reacción contra las complicaciones polifónicas, llegamos a la forma binaria, punto de partida de todas las formas clásicas. Estudiaremos por separado la fuga y la forma binaria, que vivieron juntas, a pesar de su antagonismo, y que sirvieron de puente para las demás formas de la música moderna.

I

La Fuga.

—

La fuga procede directamente de la polifonía y se diferencia de las demás formas musicales en que, desde su origen hasta nuestros días, no ha sufrido casi ninguna modificación. En su primer estado, el único elemento que intervenía en ella era la imitación, es decir, la reproducción de un diseño en otro grado diferente de la escala, ya exactamente, ya transformándole rítmica o melódicamente. En el siglo XV la imitación tomó tal desarrollo, que los contrapuntistas llegaron al mayor abuso de esta fórmula, esencialmente artificial. De todos modos, en la época preparatoria de la fuga, la imitación constituía un arte rudimentario, como puede comprobarse por el siguiente ejemplo, tomado de la Sonata prima a due soggetti de Adriano Banchieri:



En cuanto a la palabra ricercare, o ricersata, significó primeramente un trozo de música libre, adoptándola después para trozos de estilo fugado, que imitaban la estructura de la música vocal polifónica.

El compositor más antiguo de esta forma musical preparatoria de la fuga es Antonio de Cabezón, nacido en Castillo de Matajudíos (Burgos) y ciego de nacimiento (1510 + 1566). Fue músico de cámara y capilla de Felipe II, siendo su hijo Hernando quien recogió y transcribió sus obras para órgano, bajo el título de "Obras para tesa, arpa y vihuela". Los ricercari de Cabezón están designados con el nombre de tientos y presentan gran analogía con las fugas escritas en época posterior. Andrea y Juan Gabrieli y Adriano Banchieri comparten con Cabezón la gloria de haber sido los primeros compositores de este género.

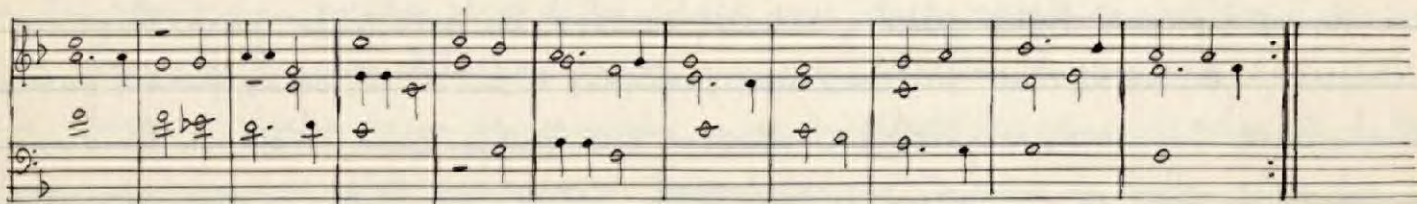
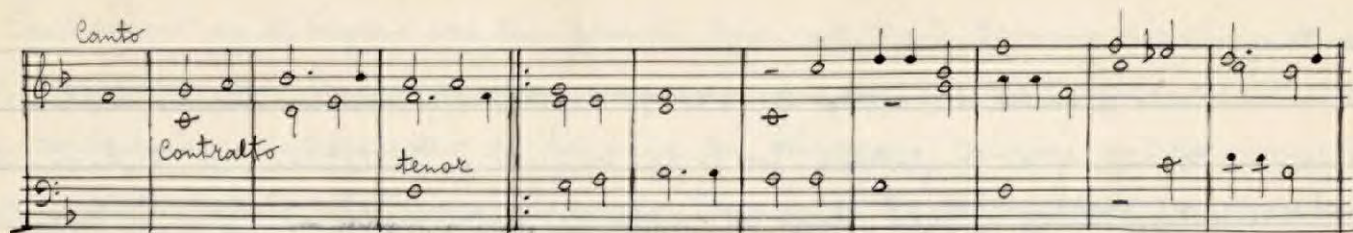
Girolamo Frescobaldi nació en Ferrara, en 1583, y fue discípulo de Luzzasco Luzzaschi, hasta que ingresó como organista en Malinas y después en San Pedro de Roma. En los últimos años de su vida tocaba el órgano en San Lorenzo in montibus. Murió en

1644. Su dominio en el órgano era tan grande, que no se le conocía rival en su época. Como compositor era tenido en gran consideración por sus contemporáneos, a causa de haber contribuido al desarrollo de la fuga con ricercari, canzoni y colecciones de Toccate e partite d'intavolatura di cembalo. Frescobaldi tocaba sus obras con gran fantasía, dándoles una interpretación muy libre y en un perpetuo tempo rubato. Juan Sebastian Bach tenía tal admiración por las obras de Frescobaldi que, de su propia mano, copió las ciento cuarenta páginas de la obra titulada 5 fiori musicali, colección de versículos destinados al Oficio litúrgico; dicha copia se conserva en el Instituto de música religiosa de Berlín. Digamos también que estos versículos de Frescobaldi no dejaron de influenciar las primeras manifestaciones musicales del gran Cantor.

Bernardo Pasquini es, quizá, el más interesante de los compositores italianos que figuraron en el primer periodo de la fuga. Pasquini nació en Massa di Valnerola (Toscana), en 1634. Discípulo de Cesti, fue, durante muchos años, organista de Santa Maria la Mayor, en Roma, pasando después al servicio del príncipe Borghese como músico de cámara y muriendo en 1710. Además de sus óperas, escribió suites, toccate y ricercari, con temas más equilibrados y más musicales que la mayor parte de

sus contemporáneos.

Este movimiento a favor del estilo fugado se desarrolló, al mismo tiempo, en Italia, en Alemania, en España y en Inglaterra. Por lo que respecta a Inglaterra, se destacan dos figuras interesantes, Tallys y Byrd, bajo el punto de vista histórico. Thomas Tallys fue organista en la corte de Enrique VIII, de Eduardo VI y de las reinas María e Isabel. En compañía de su discípulo Byrd pidió y obtuvo, en 1545, un privilegio para imprimir obras de música, gracias al cual, sus canciones sagradas y sus demás obras fueron publicadas. William Byrd tiene más importancia musical que Tallys. Byrd nació en Londres y entró como niño de coro en la iglesia de San Pablo. Estudió con Tallys y desempeñó el cargo de organista en Lincoln, más tarde el de Chantre de la Capilla real y, por último, recibió el título de organista de la misma capilla, aunque jamás llegó a cumplir sus funciones en dicho puesto. Cuando murió Tallys, Byrd quedó como único propietario de la patente para imprimir música, hasta su muerte, en 1623. Además de sus obras polifónicas, Byrd publicó piezas para instrumentos de teclado, de las cuales, las más notables se conservan en el Virginal-book de la reina Isabel. También se le atribuye la composición del célebre Cánon de Oxford; he aquí dicha obra:



En Alemania figuran los nombres de Scheidt, de Froberger y de Muffat, pero el más ilustre de este grupo fue, indudablemente, Dietrich Buxtehude, quien nació en Elsenaur, en 1634, estudiando bajo la dirección de su padre Johann, que también era músico. En 1668, obtuvo el puesto de organista en la iglesia de Santa María de Lubeck, cargo que conservó hasta su muerte, ocurrida en 1707. Buxtehude organizó en su iglesia de Lubeck unos conciertos espirituales, abendmusiken, para los cuales escribía incesantemente obras nuevas. Dichos conciertos adquirieron bien pronto gran celebridad y es sabido que Juan Sebas-

tián Bach hizo un viaje a pie desde Arnstadt a Lubeck, para oír a Buxtehude y pedirle sus consejos. Entre las obras de este compositor figuran cantatas, sonatas para violín, gamba y cembalo, fugas y piezas en estilo fugado para órgano. Su mérito principal consiste en haber sido presesor e inspirador de las primeras obras de Bach, contribuyendo también al desarrollo y virtuosidad del órgano con la brillantez de sus interludios y de sus cadencias finales.

Bachelbel cierra el grupo de los primitivos compositores de fugas en Alemania. Johann Bachelbel nació en Nuremberg, en 1653, comenzando sus estudios en esta ciudad y continuándolos después en Altdorf y en Ratisbona. Ocupó diferentes puestos de organista, en Viena, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha y, por último, Nuremberg, en cuya ciudad murió en 1706. Sus corales, partitas y chaconas demuestran progresos en la escritura del órgano y algo de parentesco con las primeras obras de Bach. También publicó Bachelbel un tabulaturbuch, conteniendo ciento sesenta corales con variaciones, en estilo fugado, más una colección de fugas para órgano.

La fuga es una composición polifónica escrita contrapuntísticamente y basada sobre un tema que le sirve de fundamento. Su origen y filiación proceden de la polifonía vocal. Uno de los elementos primordiales de la fuga primitiva fué el cánon, que procedía por imitaciones, siempre en sentido más riguroso. En efecto, el cánon se componía de una voz, antecedente, a la que seguían una o varias voces, consecuentes, las cuales imitaban exactamente a la primera, aunque en diferentes intervalos. El cánon así constituido se denominaba directo; pero, en su forma invertida, o por movimiento contrario, los consecuentes marchaban en sentido inverso del antecedente. Además de estas dos especies de cánon, se empleaban otras formas, puramente artificiales; citemos el cánon por movimiento retrógrado, en el que se invierte el orden de las notas, de manera que la última nota del antecedente sea la primera del consecuente. En el cánon por aumento los valores de la primera voz crecen en las otras voces, ocurriendo lo contrario en el cánon por disminución. Estos dos tipos de cánon, combinados, dieron lugar a una extraña especie denominada cánon por valores contrarios, cuyos resultados fueron siempre arbitrarios y cuyo único principio consistía en dar valores breves a las notas largas y viceversa. Por último y para terminar esta enumeración, citaremos el cánon enigmático,

desprovisto de toda lógica y consistente en un problema ofrecido al intérprete, sin otra indicación que algún signo o palabra, más o menos alegóricos, cuyo sentido permita adivinar la regla necesaria para descifrar la voz del consecuente.

Aunque de género y estilo canónicos, mucho más interesante y musical era el xicercare. Dicho nombre se aplicaba a piezas instrumentales escritas en imitaciones dialogadas, las cuales prepararon la forma y estructura de la verdadera fuga. Los xicercari más antiguos están escritos para órgano y para clavicordio, presentando el aspecto de un motete o madrigal sin palabras. El motivo melódico entra sucesivamente en todas las voces, en este caso instrumentales, bien solo o acompañado por un diseño, denominado comes, cual un contramotivo rudimentario.

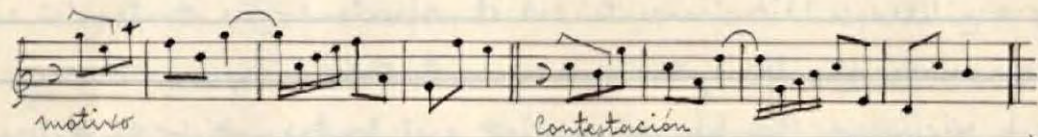
Hemos dicho que la fuga está basada en un tema que le sirve de fundamento y, en efecto, la fuga es monotemática por principio, si bien existen fugas con dos o tres motivos; pero, en este último caso, siempre hay un tema principal que domina como centro o eje de la composición, relegando los demás temas a la categoría subalterna de contramotivos acompañantes. El tema principal de la fuga que, como todo esfuerzo melódico, es susceptible de ser expresivo, tendrá tanto más mérito cuanto más característico sea,

puesto que se le reconocerá a través de las combinaciones y marchas del contrapunto. Sin embargo, el motivo debe, ante todo, afirmar la tonalidad principal, cual punto de partida para establecer una serie de cadencias que constituyen, en suma, la contextura de la fuga.

El motivo está directamente imitado por la contestación, es decir, por la entrada de la segunda voz, si bien dicha contestación se halla sometida a ciertas modificaciones, debidas a que las funciones tonales de la tónica y de la dominante están invertidas. La inversión en las funciones tonales produce, lógicamente, desigualdad melódica en las escalas y esto repercute en la contestación del motivo, ya que la división de la escala diatónica en dos porciones desiguales no permite la imitación exacta. Para remediar esta dificultad, en lo posible, hay que recurrir al procedimiento de las mutaciones que, de una manera mecánica y artificial, afectan directamente al contorno melódico del motivo, perjudicándole casi siempre bajo el punto de vista estético.

Para establecer reglas que, cuando menos, ordenen el mecanismo de las mutaciones, no es preciso extenderse en consideraciones especulativas, desde luego inútiles musicalmente hablando. Puesto que las funciones tonales se invierten en la contestación, bastará tener en cuenta, al hacer la mutación, que las dominantes pasan a ser tónicas y viceversa. Si el mo-

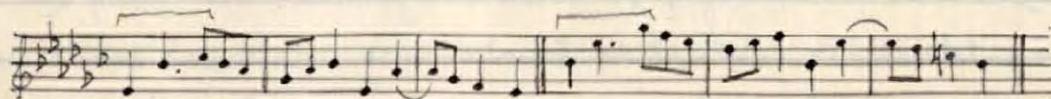
tino, después de hecho el cambio, carece de estabilidad melódica, lo que suele ocurrir con frecuencia, no hay ninguna regla que añadir, si no es la lógica y el buen gusto del compositor. La música, en su cualidad inmediata de arte, no prescinde jamás del elemento estético. Los ejemplos siguientes aclaran cuanto hemos dicho sobre las mutaciones:



motivo

Contestación

Sonata para órgano. Bach.

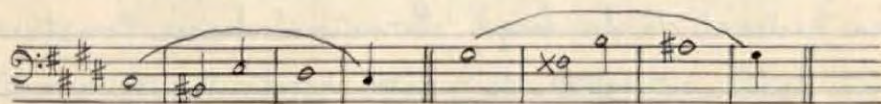


mot.

Cont.

Clave bien temperado. Bach.

He aquí otro ejemplo de Bach, en el cual se suprime la mutación para no perturbar el contorno melódico del motivo, teniendo en cuenta su carácter cromático:



mot.

Cont.

Clave bien temperado.

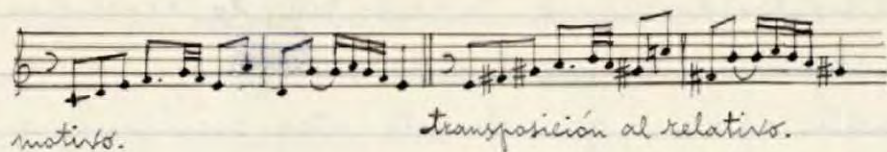
Al entrar la segunda voz para exponer la contestación, suele escribirse en la primera voz una melodía de menor importancia que el motivo, pero que siempre acompaña a éste por lo cual debe escribirse en contrapunto doble, es decir, invertible. Esta melodía, denominada contramotivo, está supeditada a todas las combinaciones del motivo, incluida la mutación, debiendo equilibrarse rítmicamente con él, ofreciendo un contraste entre valores grandes y breves, de manera que las notas largas del motivo se acompañen con notas breves en el contramotivo y viceversa. También el motivo y el contramotivo se diferenciarán melódicamente, afirmando la tonalidad y sin contener elementos armónicos que predispongan a modulaciones, con detrimento del sentido tonal.

Al comenzar la exposición de la fuga, una voz expone el motivo y, cuando éste termina, una segunda voz, no importa cual, expone la contestación, mientras la primera voz hace el contramotivo; la tercera voz repite el motivo y la cuarta la contestación, constituyendo estas cuatro entradas la exposición inicial, de la cual se deriva la estructura general de la fuga. Conviene hacer constar que las cuatro entradas no suponen un número igual de partes recitantes y que tampoco hay reglas fijas sobre estas entradas, cuyo número puede ser mayor o menor, aunque

su contextura es siempre la misma. En resumen, la exposición inicial de la fuga es siempre una oscilación de tónica a dominante.

Tras la exposición aparece, generalmente, otra oscilación a la inversa de la primera, es decir, de dominante a tónica, designada con el nombre de contraexposición. Se comienza esta vez por la contestación, sin que haya una regla definitiva sobre el número de entradas que ha de tener, número que puede variar desde una hasta cuatro entradas como en la exposición. Después de la exposición y de la contraexposición el plan de la fuga varía al infinito. Sin embargo, en totalidad o en parte, se encuentran en casi todas las fugas, exposiciones en el tono relativo, en la subdominante y en el relativo de la subdominante.

La exposición en el tono relativo es la más difícil de todas, pues supone un cambio de modo en la tonalidad y un cambio de sex en la melodía del motivo, con peligro de introducir elementos que perturben la marcha estética de la fuga. He aquí uno de los ejemplos más extraños de transposición al tono menor relativo, de un motivo escrito en modo mayor por Juan Sebastián Bach:



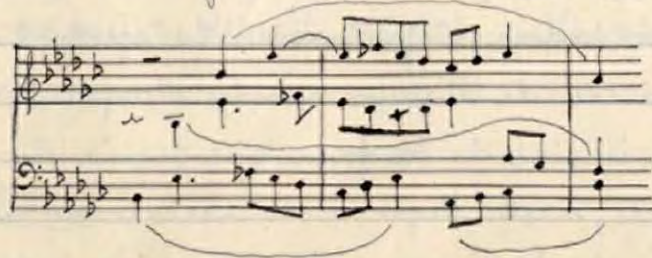
Clave bien temperado.

La exposición en la subdominante se explica fácilmente pues, con la dominante y con la tónica, forma la triple base de una tonalidad. Por esta razón, la mayor parte de las fugas algo extensas exponen el motivo en la subdominante, generalmente con una sola entrada. Menos explicación tiene la entrada en el relativo de la subdominante, pues a los inconvenientes del cambio de modo y de la deformación melódica une los de la tonalidad, algo incierta y apartada del tono principal. A veces sirve como puente para restablecer el equilibrio entre la subdominante y la dominante.

Después de estas tres exposiciones incidentales, aparecen dos elementos de gran importancia en la fuga; nos referimos a la nota pedal y a las entradas por estrecho. La nota pedal, como su mismo nombre indica, es una nota prolongada, que puede ser la dominante, la tónica o las dos a la vez, por la cual pasan todo género de combinaciones, aunque estas integren armonías extrañas a la nota prolongada.

A pesar de ello, la nota pedal afirma e impone la tonalidad principal, razón por la cual, su sitio en la fuga corresponde más bien hacia el final, donde tan necesaria es la estabilidad tonal.

La entrada por estrecho, o stretto, supone una exposición en la cual las voces se superponen unas a otras al entrar antes de terminar los motivos y contestaciones. El estrecho tiene cierto parentesco con el cánon, del que se diferencia únicamente en el mecanismo de las mutaciones; este parentesco hace que los compositores de fugas empleen los artificios canónicos al llegar al stretto, consiguiendo con ello complicar aún más la escritura, ya difícil, de la fuga, en perjuicio de su musicalidad. He aquí un magnífico ejemplo de estrecho perteneciente al Clave bien temperado de Bach:



Para enlazar unas con otras las exposiciones, los compositores de fugas imaginaron

unos intermedios o episodios que, aunque siempre basados en diseños y ritmos pertenecientes a los elementos constitutivos de la fuga, aportasen a ésta cierta variedad e independencia en la escritura, cierta expansión y elasticidad, tanto más necesarias cuanto que las entradas producen una rigidez generalmente inexpressiva. En realidad, no existe ninguna regla que ordene la marcha de los episodios, los cuales pueden limitarse a intervenir como simples fórmulas de transición entre las diversas exposiciones, o pueden tener mucha más importancia, llevando la parte expresiva de la fuga y hasta empleando, a veces, elementos extraños a sus componentes melódicos, siempre que estos elementos muestren un fin determinado y lógico.

El periodo de florecimiento de la fuga creó una forma derivada que, rudimentaria en sus comienzos, llegó a tener verdadera importancia. En efecto, ciertas fugas del periodo primitivo estaban precedidas de algunos acordes o arpeggios, destinados probablemente a establecer la tonalidad inicial de la fuga que seguía después. Estos acordes y arpeggios se ampliaron más tarde, hasta llegar a convertirse en verdaderas composiciones, bajo los nombres de preludio, fantasía, canzona o tocata. A pesar de tantos nombres y teniendo en cuenta la arquitectura musical embrionaria de la época, se puede

afirmar que estas composiciones, monotemáticas o monorítmicas casi siempre, no obedecían a ningún plan meditado, siendo más bien productos de la improvisación o de la fantasía del compositor. El preludio llegó a tener su mayor importancia en las obras de Bach. La mayor parte de los preludios que componen el Clave bien temperado son monotemáticos y, a veces, atemáticos, cuando consisten en un diseño rítmico que cambia de grado según la ley de cadencias. Sin embargo, en sus obras para órgano, el preludio toma gran extensión, dividiéndose en dos periodos como en la forma suite o presentando dos temas cual una verdadera sonata, aunque siempre en la misma tonalidad de la fuga que sigue. De todos modos, debemos considerar la forma preludio y fuga como el primer ensayo de yuxtaposición de dos piezas musicales de la misma importancia, aunque de carácter diferente, escritas en la misma tonalidad y destinadas a ser ejecutadas consecutivamente.

Juan Sebastián Bach.

La familia Bach parecía tener en herencia la vocación musical, pues, durante más de dos siglos, todos sus individuos se dedicaron a la música. Veit Bach, panadero tu-

ringiano, se estableció en Wechmar hacia fin del siglo XVI y, según cuenta el mismo Juan Sebastián, su mayor placer consistía en tocar una cítara mientras el molino funcionaba. Cuando toda la familia se reunía (y en algunas ocasiones llegó a ciento veinte el número de personas), hacían música, improvisaban y discutían las obras nuevas, cual intercambio de su respectivo saber, acreditando su nombre por el país y llevando a las ciudades de la Turingia un contingente de músicos, entre chantes y organistas. Según Riemann, al fin del siglo XVIII, al cuerpo de músicos de Erfurt se les llamaba todavía los Bach aunque, en realidad, no se encontrase allí ningún individuo de dicha familia.

Juan Sebastián Bach nació en Eisenach el 21 de Marzo de 1685. Huérfano al cumplir nueve años, queda encargado de su educación su hermano mayor Juan Cristóbal, que era organista de Ohrdruf. En 1700 obtiene Bach una pensión y puede entrar en la escuela de San Miguel de Lüneburgo, ampliando allí sus estudios musicales y recibiendo consejos y lecciones del organista George Boehm. Por esta época y a la edad de quince años, hizo varios viajes a pie a Reinkens, Hamburgo y Lubeck, para oír a los organistas más célebres.

El primer cargo que ocupó Bach fue el de violinista en la capilla privada que poseía el príncipe Juan Ernesto de Sajonia en Weimar, puesto que conservó poco tiempo, pre-

firiendo aceptar el cargo de organista en la Iglesia Nueva de Arnstadt. Fue entonces cuando recibió consejos del famoso Buxtehude, a cuyo lado estuvo tres meses, lo que le valió una severa reprimenda del Consistorio de Arnstadt, que no llegó a completa ruptura por considerar, sin duda, dicho Consistorio, el gran mérito de Juan Sebastián.

Habiendo quedado vacante el puesto de organista en la iglesia de San Blas de Mühlhausen por la muerte de Ahle, Bach solicitó y obtuvo la citada plaza, trasladándose a esta ciudad en 1707, poco después del matrimonio con su prima Maria Bárbara. A pesar de las ventajas que Mühlhausen tenía sobre Arnstadt, Bach vivió allí solamente un año, aceptando en 1708 las funciones de organista de la Corte y músico de cámara del duque de Weimar, llegando a ser, en 1714, director de la orquesta ducal. Esta situación se prolongó hasta 1717, en cuyo año Juan Sebastián partió para Cöthen, ocupando en dicha ciudad el cargo de maestro de capilla y director de la música de cámara del príncipe Leopoldo de Anhalt, encontrándose en una situación diferente por completo a las anteriores, sin órgano, sin coro, reducido a muy pequeña orquesta y a la música de cámara.

El último puesto que ocupó Bach fue en Leipzig, en 1723, siendo nombrado cantor en la escuela de Santo Tomás y director de la música en la Universidad, cargo que

Conversó hasta su muerte, si bien en los últimos años de su vida fue atacado por una enfermedad que llegó a privarle de la vista. Murió el 28 de Julio de 1750. Bach casó en segundas nupcias con Ana Magdalena Wülken, hija de un músico de cámara de Weissenfels; de los veinte hijos que tuvo, solamente diez le sobrevivieron.

A pesar de todas las dificultades de la vida, Juan Sebastián vivió, por su temperamento y por sus gustos familiares, bien tranquilamente, llevando una existencia casi de patriarca que nada podía perturbar. Sin embargo, en Leipzig no le faltaron motivos de disgustos pues, por bien pagado que estuviese, (recibía 700 thalers por año), el trabajo que debía desempeñar era enorme, de gran responsabilidad y sin ninguna independencia. Entre sus ocupaciones figuraba el servicio de cuatro iglesias a la vez, más la instrucción musical de discípulos indisciplinados y turbulentos. Tenía a su disposición un número tan escaso de coristas y de instrumentistas y tan poco hábiles, que sometían su paciencia a toda prueba cada vez que se trataba de una ejecución.

Lo verdaderamente curioso de la vida de Bach es que su celebridad provenía únicamente de su habilidad para tocar el órgano. Cuentan que en un viaje que hizo a Berlín, al tener noticia de su llegada, interrumpió Federico II un concierto en el que tomaba parte

Como flautista y gritando: "Señores, ahí está el viejo Bach", le hizo venir, sin darle tiempo a que cambiase su traje de viaje por otro y le instó a que improvisase en los instrumentos de palacio, lo que hizo Juan Sebastián de buen grado, realizando, entre otras cosas, una fuga a seis voces que dejó admirados a todos los cortesanos. Su virtuosismo como instrumentista fue reconocido hasta por sus mismos enemigos. Scheibe, que como compositor reprocha a Bach su falta de ligereza, sus complicaciones y la oscuridad de sus concepciones musicales, dice de él las siguientes palabras: "Es el más eminente de los instrumentistas. Es un artista extraordinario en el clave y en el órgano, que no encuentra rival. Le he oído tocar diferentes veces y su habilidad me ha maravillado. Se concibe apenas que le sea posible cruzar tan rápidamente las manos y los pies, sin mover el cuerpo y sin dar jamás notas falsas".

Como compositor fue completamente ignorado de sus contemporáneos. Cuando su hijo Carlos Felipe Manuel publicó el Arte de la fuga, no pudo vender más de treinta ejemplares, siendo tal su disgusto, que vendió al peso las planchas grabadas de la obra. La muerte de Bach pasó desapercibida y su nombre fue olvidado durante cincuenta años, hasta que un día, en 1789, al pasar Mozart por Leipzig, asistió a una ceremonia re-

ligiosa en la escuela de Santo Tomás y oyó música de Bach. La sorpresa de Mozart, su admiración y la exclamación: "¡He aquí, al fin, algo nuevo en donde yo puedo aprender!", hizo efecto sobre la concurrencia y dió lugar a una revisión de las obras del gran Cantor. Más tarde, Schumann y Mendelssohn iniciaron una verdadera campaña con objeto de imponer la ejecución de las cantatas de Bach. Dicha campaña dió gran resultado, pues se llegó a fundar, en 1850, la Bachgesellschaft, ó Sociedad Bach, para honrar la memoria del compositor y hacer una edición monumental de sus obras.

La obra de Bach es considerable, no ya solamente como calidad, sino también como cantidad. En primer lugar hay que citar sus Cantatas de iglesia, de las que hizo cinco series anuales completas, para todos los domingos y días de fiesta, aunque muchas de ellas se han perdido. Lo mismo ocurre con sus cinco pasiones, de las cuales se conservan únicamente las de San Mateo y San Juan. Bach escribió gran cantidad de misas, de las que restan cuatro y la grande en si menor. Estas obras, de gran importancia, se completan con el Magnificat a cinco voces y con los oratorios de Natividad, Ascensión y Resurrección, algo parecidos en su estructura a las pasiones. Su obra instrumental se compone de preludios y fugas, fantasías, tocatas, sonatas,

Suites, partitas, corales con variaciones y conciertos, estos últimos para grupos de instrumentos, para órgano, para violín y para clave, más tres sonatas para gamba, tres partitas para laúd y una suite para Viola pomposa, instrumento imaginado por él.

Quizá en ningún compositor es tan evidente como en Juan Sebastian Bach la influencia del medio ambiente que le rodeaba. Por esto mismo, sus biógrafos han dividido su obra total en tres épocas, designadas con el nombre de la ciudad en la cual vivía. La primera época, de Weimar, comprende todas las composiciones que escribió en Arnstadt, bajo la influencia de los grandes organistas que le precedieron. Esta época, que termina hacia 1712, está seguida por la de Cöthen, que llega hasta 1723. En dicho periodo Bach ejerce las funciones de director de música, influyendo este cargo sobre su producción, que consiste en obras concertantes, en música de cámara, en suites, partitas y sonatas, más las admirables obras para órgano. La última época, de Leipzig, comprende las grandes composiciones religiosas: cantatas, pasiones, misas y oratorios; los conciertos para grupos de claves; la segunda parte del Clave bien temperado; las siete grandes fugas para órgano; el Klavierübung, que se compone de varias piezas para órgano y clave; la Ofrenda musical; y el arte de la

fuga, obra interrumpida por la muerte de Bach.

Entre las obras de la segunda época se encuentra la Fantasia y Fuga en sol, cuya composición data seguramente de 1422. La fantasia es un trozo de música maravilloso como escritura y formado por dos elementos primordiales, uno de ellos libre y ornamental y el otro melódico, penetrante y expresivo, con enlaces y modulaciones enarmónicas tan audaces, cual si estuviesen escritas por nuestros modernos compositores. La fuga, una de las más conocidas de Bach:



adquirió después gran popularidad.

El primer libro del Clave bien temperado (Wohltemperiertes Klavier), fué escrito por Bach durante 1422, para que sirviese de estudio a su hijo Wilhelm Friedemann, teniendo en cuenta un instrumento perfeccionado por él y destinado a reemplazar el antiguo clavicordio, cuya defectuosa construcción no permitía ciertas combinaciones de notas. En cuanto al segundo libro, lo escribió al fin de su vida, en 1444. Esta colección de preludios y fugas es de una importancia capital, no solamente como técnica

del pianista, sino tambien por su belleza, por su admirable escritura y los alardes de escritura que encierra. He aquí algunos análisis de esta magnífica colección:

Libro primero. Fuga I, en do.

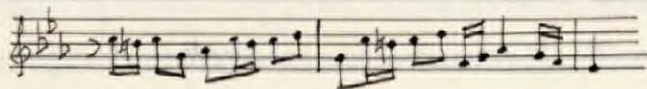
El preludio se compone de un diseño rítmico que oscila según la ley de cadencias. La fuga contiene una exposición con cuatro entradas, no llevando mutaciones la contestación. Casi enseguida aparece la contraexposición con cuatro entradas que enlazan con la exposición en el relativo, por cierto muy arbitraria; y, sin episodios, pasa al estrecho, Cuádruple y verdaderamente magnífico:



Después del cual expone el tema en el relativo de la subdominante, muy acusado la primera vez y con incertidumbre tonal la segunda, pasando enseguida a otro estrecho en el tono, con transposición a la tercera de una de las voces.

Fuga II, en do menor.

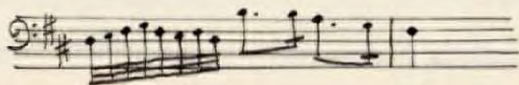
El preludio ofrece poco interés; se compone de un diseño rítmico que se desarrolla sobre sí mismo y está cortado por una cadencia. La fuga, una de las más simples de Bach y a tres voces solamente, presenta un tema rítmico, delicioso como ligereza y como espíritu:



Después de una triple exposición, en la cual la tercera entrada está precedida de un conducto, costumbre habitual en Bach, pasa al relativo, volviendo al tono para no salir más de él. Sobre la nota pedal expone el motivo por última vez.

Fuga V, en re.

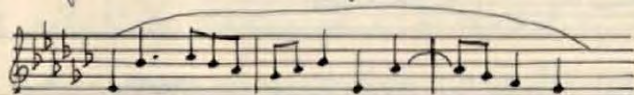
El preludio está integrado por un simple diseño, en moto perpetuo, que termina en rápida cadencia ad libitum. El tema de la fuga es rítmico, muy corto y bastante original:



Después de la exposición se encuentra una contraexposición algo extraña, por estar unida a ella la entrada en el relativo. Un episodio en progresiones enlaza este grupo de entradas con la exposición a la subdominante, en estrecho, muy amplia y algo incierta tonalmente por las contestaciones que, no llevando mutación, se confunden fácilmente con el motivo en el tono inicial. Entre las entradas figura la del relativo de la subdominante. Germina la fuga un largo episodio basado en las primeras notas del tema.

Fuga VIII, en mi bemol menor.

El preludio, magnífico como expresión, tiene cierto carácter de Zarabanda, a la que se aproxima también por su estructura binaria, con reposo cadencial a la dominante. La fuga, una de las mejores de la colección, lleva por motivo una tema gregoriano, procedente del Aleluya Corona tribulationes, que hemos encontrado ya en un motete de Victoria. Este tema llega, empleado por Bach, a su grado más alto de delicadeza y de emoción:

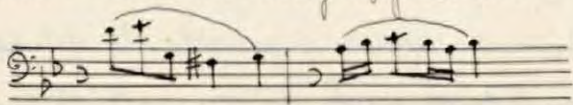


Se trata de una fuga bastante complicada, a pesar de estar escrita a tres voces solamente. He aquí sus elementos: una exposición completa con cuatro entradas; una contraexposi-

ción, por estrecho, a la dominante; Varias combinaciones de estrechos canónicos, hasta llegar al tono relativo, en donde el tema se presenta por movimiento contrario; una exposición, por movimiento contrario también, a la subdominante; Varias series de estrechos, directos e invertidos, con el tema ritmado de otra manera, en el tono, en la subdominante y en el relativo; un coral, a base del tema aumentado, el cual, acompañando de sí mismo en sus anteriores estados, parte del bajo, sube al contralto y llega finalmente al tiple, cual un himno religioso.

Fuga XVI, en sol menor

El preludio, melódico a pesar de su aspecto rítmico, parece por la escritura, la polifonía y la grandiosidad, una de sus toccatas de órgano. La fuga, de las más completas de la Colección, lleva un tema melódico muy expresivo:



Después de una exposición completa, pasa al relativo con cuatro entradas, la última formando estrecho con el tema, deformado, en el relativo de la subdominante. Sigue la exposición en la subdominante y, después, la vuelta al tono con un estrecho a tres entradas

muy interesante. El mismo tema forma la cadencia del final.

Libro segundo. Fuga XVII en si bemol menor.

El preludio, bastante largo, está basado en una frase melódica muy expresiva que se desarrolla sobre sí misma. La fuga, de carácter expresivo también, presenta un tema amplio:



Esta fuga, a pesar de su carácter simple, contiene gran número de combinaciones. Después de la exposición, que es muy extensa, hay una contraexposición con un cánon a la séptima, seguida de las entradas en el relativo, las cuales forman otro cánon a la novena. Un episodio enlaza estas combinaciones con la vuelta al tono inicial, que da lugar a tres entradas por movimiento contrario, situadas en el tono, en la subdominante y en el relativo. Sigue una entrada en la bemol menor, tonalidad extraña en la fuga; dos estrechos intertextados, que llevan respectivamente un cánon a la novena y otro a la séptima; otro estrecho en el relativo de la dominante, con el tema directo e intertextado; más un último estrecho en el tono. Como final de la

Esta obra, modelo de técnica contrapuntística, contiene las siguientes piezas:

1ª, fuga ricersata, a tres voces, con el siguiente epígrafe acróstico:

Regis Jussu Lancio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

R I C E R C A R

2ª, una segunda fuga, ricersata también, a seis voces.

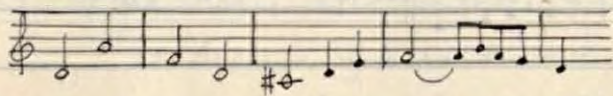
3ª, ocho canons de varias especies y con divisas diferentes.

4ª, fuga canónica, con canon a la quinta.

5ª, sonata en trío para flauta, violín y bajo continuo.

6ª, Canon perpétuo por movimiento contrario y para los mismos instrumentos anteriores.

El arte de la fuga es la última obra de Bach. Contiene diez y seis fugas y cuatro canons, con infinitas combinaciones. Lleva, como base, el siguiente tema:



Cada una de las piezas que integran El arte de la fuga, por su musicalidad, por su estructura y por su perfección, merecen un detenido estudio. A modo de resumen,

daremos a conocer sus líneas generales. La primera y la segunda de sus fugas, tratan el tema simplemente, acompañándole con dos contramotivos diferentes. La tercera y la cuarta, presentan el tema por movimiento contrario, si bien de diversa forma en cada una de las dos piezas. La quinta, más importante bajo el punto de vista melódico, parece un resumen de las precedentes, pues, ayudada por un ritmo de la segunda fuga, reúne los dos movimientos, directo y contrario. La sexta y la séptima, emplean los mismos procedimientos de la quinta, aunque, además de las imitaciones por movimiento contrario, aparece el tema aumentado y disminuido. Las tres fugas que siguen presentan temas nuevos que, como es natural, se combinan con el tema principal, el cual reviste aspectos diversos y nuevo ritmo, sirviendo de base en las dos fugas siguientes, 11 y 12, en esta forma:



La verdadera particularidad de la fuga 12, (como también de la 13), es que ambas piezas se puede leer directamente y a la inversa, es decir, sustituyendo cada intervalo ascendente por otro igual descendente y viceversa. Damos, como ejemplo, el último compás de la fuga

12 en sus dos estados:

directo.

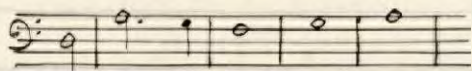


invertido.

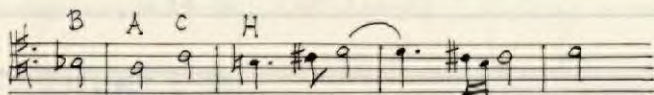


A estas trece fugas siguen cuatro cánons, siempre sobre el mismo tema. El primero es un cánon por aumentación y por movimiento contrario; los otros tres están resueltos, respectivamente, a la octava, a la décima y a la duodécima. Después de los cánons se hallan dos fugas para dos clarines, casi reproducciones de la fuga 13.

La última fuga marca el fin del gran Cantor y comienza con un tema litúrgico:



En el curso de su desarrollo aparece un nuevo tema, que representa la firma del autor; para ello hay que tener en cuenta, según la costumbre alemana, el sistema alfabético:



Según la opinión de los más ilustres musicógrafos, Juan Sebastián tenía la intención de reunir el tema inicial con los otros tres en un magistral conjunto, que pusiese fin a esta obra gigantesca. La muerte le sorprendió antes de poder realizar su intento, dejando a la posteridad un problema para el que no han faltado soluciones. Siguiendo la opinión de Vincent d'Indy, damos la de Jean Marnold, la mejor de todas según el gran compositor francés. Dicha solución fue publicada en la Tribuna de San Gervasio, en 1899. Considera también d'Indy que la obra de Bach, en el orden de la fuga, es el antiguo testamento de la música, de la misma manera que las sonatas y cuartetos de Beethoven forman el nuevo testamento. He aquí la solución de

Haendel:

tema inicial

tema de órgano

tema de la firma

tema

Evolución de la fuga.

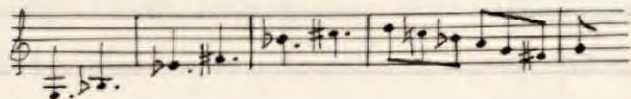
Las fugas de Haendel carecen de trascendencia si se comparan con las de Bach; no obstante, algunas son interesantes por su atractivo y musicalidad y merecen estudiarse. Damos a continuación, como ejemplo, el análisis de la fuga a cuatro voces, que figura en la segunda suite en fa.

Tema

La exposición consta de cuatro entradas, separadas de dos en dos. Entre dos episodios aparece la contraexposición, con una sola entrada, siguiendo dos exposiciones en estrecho,

que llenan el tema incompleto; una de ellas está en el relativo del tono inicial y la otra en el relativo de la subdominante. Sigue un episodio expresivo, bastante largo, que oscila hacia la menor y, a continuación, llega a el relativo de la dominante, tonalidad muy poco usada en la fuga. Se repite el episodio expresivo y termina la fuga con un estredo en el tono y una pedal de dominante.

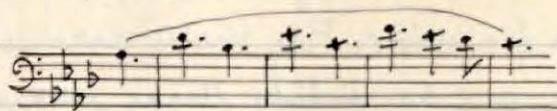
Domenico Scarlatti escribió una curiosa pieza titulada Fuga del gato. Es una fantasía en estilo fugado, que demuestra la poca disposición que tenían los italianos para este género de música. El tema justifica su título:



Después de una exposición con cuatro entradas, de una contraexposición y de entradas en el relativo, en la subdominante y en el tono, se establece un largo episodio, de gran atractivo y sugestión, aunque desprovisto de las cualidades necesarias a la escritura polifónica de la fuga.

Beethoven tenía un concepto especial de la fuga. En ocasiones, la empleó como desarro-

llo y como final de sus obras sinfónicas. Otras veces están impregnadas de dramatismo, como en la Novena Sinfonía o en la Misa Solemne. El modelo más perfecto y también más humano, se halla en la sonata, op. 110. El tema de esta fuga contiene los elementos del tema inicial de la sonata:



Sigue una segunda fuga en sol, sobre el mismo tema y por movimiento contrario. Al volver al tono inicial reaparece el movimiento directo, con valores sincopados, aumentados y disminuidos, terminando con un himno triunfal.

Cesar Franck, en su Preludio, Coral y Fuga, ha hecho entrar, de manera genial, elementos de piezas anteriores en el desarrollo de la fuga. Sin embargo, el plan general de esta magnífica obra es bastante normal. Después de una exposición completa en el tono inicial, oscila hacia el relativo y presenta el tema por movimiento contrario, con algunas entradas en tonalidades poco frecuentes en la fuga. Hay un gran episodio que trae melodías y ritmos del Preludio y del Coral; dicho episodio resuelve en una entrada que, como cumbre de la fuga, se combina con los elementos del episodio.

Los compositores actuales tienen un concepto algo restringido de la fuga. La emplean con frecuencia, aunque no como base, sino más bien como complemento y adorno. Aún en este caso, pocas veces la encontramos completa. De su forma y desarrollo tradicionales solamente restan, como fórmulas de mayor relieve, la entrada inicial y algún que otro estrecho, mejor o peor fraguado. Hay varias razones que pueden muy bien explicar este estado lamentable a que ha podido llegar una forma musical de tan gloriosa tradición como la fuga. En primer lugar, hay que reconocer la nefasta influencia de la llamada "fuga de escuela", única que se estudia, no ya con elevadas miras de compositor, sino como prolongación del contrapunto y sin otro fin que "hacer la mano". En segundo lugar, los procedimientos de la armonía vertical, tan en voga desde Debussy, han colocado a los compositores en los antipodas de toda escritura contrapuntística. Por último, no hay otro remedio que señalar la deficiente base de estudios de muchos jóvenes compositores, precisamente en lo que estos estudios tienen de más fundamental.

Sin embargo, formas de trascendencia tan gran grande como la fuga no pueden morir. Si, por las causas anteriormente citadas, la fuga no representa hoy más

que un adorno o aplicación dentro de las fórmulas generales de composición, abrigamos la esperanza de que, en no lejano plazo, ha de venir una poderosa reacción contra muchos de los actuales procedimientos, reacción que deje en descubierto los grandes tesoros contrapuntísticos, que de tan genial manera supo emplear Juan Sebastián Bach.

Índice

Preliminar	—	pag.	I
Primera parte — Primer periodo del arte musical.			
I La música en la Antigüedad — Egipto.		1	100. desarrollo
Hebreos.		9	150
India.		14	
Asiria y Babilonia.		19	
China.		23	
Grecia.		31	
II La música en la Edad Media — La música bizantina.		54	
El canto gregoriano.		64	
trovadores y juglares.		80	
III La Polifonía.		88	
IV Elementos constitutivos — El Ritmo.		128	
La Melodía.		132	
La Sonalidad.		139	

Segunda parte - La música instrumental.

Orígenes.	145
I La Fuga.	148
Juan Sebastián Bach.	163
Evolución de la fuga.	181

Curso de Composición

Contrapunto

Síntesis de Contrapunto antiguo.

Contrapunto es la marcha melódica, independiente, de una voz con relación a una o varias voces independientes y melódicas también, según las leyes de la armonía y enlace de acordes.

Debido a la confusa nomenclatura de los tratados de armonía, conviene comenzar con una revisión de los intervalos, haciendo varias series completas de ellos. Los intervalos se dividen en justos (o perfectos), mayores, menores, aumentados y disminuidos.

Todas las leyes fundamentales de la armonía subsisten en el contrapunto. Deben evitarse las 5^{as} y 8^{as} paralelas, sobre todo las 8^{as}, que producen impresión de pobreza y son

incorrectas como escrituras. Igualmente, deben evitarse las falsas relaciones, y emplear lo menos posible los cromatismos, no muy compatibles con el espíritu sereno del Contrapunto.

Se dará a las voces un sentido horizontal, de tal modo, que cada voz tenga, en lo posible, cierto interés melódico. Las voces deben tener espacio suficiente para moverse, sin tropezar unas con otras y sin que el desarrollo melódico de una de ellas se efectúe en el terreno de otra, con lo cual se evitará que los retardos y apoyaturas choquen con las notas reales.

~~Imit~~
Se permite el ~~epate~~ de voces, pero hecho de una manera franca, sin timidez que parezca torpeza. Pueden emplearse los procedimientos de imitación entre las voces, aunque sin abusar de ellos, para evitar que el contrapunto tome un aspecto excesivamente recargado y barroco.

Los ejercicios de contrapunto se efectuarán a cuatro voces, en las clases tradicionales de escritura vocal. Un cantus firmus de corta extensión sirve de base a los ejercicios; sobre él se construye el contrapunto, combinando las figuras de tal manera, que resuete un conjunto de dos o cuatro notas contra cada una del cantus. Dicho contrapunto llevará como elementos melódicos las llamadas

notas de adorno de la armonía, es decir, floreos, notas de paso, retardos, apoyaturas y algún que otro examinatismo. Las otras dos voces restantes completarán la armonía marchando nota contra nota con el cantus; éste debe figurar en cada una de las partes recitantes, lo que equivale a decir que cada cantus sirve de fundamento para cuatro ejercicios:

1º	<u>Cantus firmus.</u>			2º	<u>Contrapunto.</u>			3º	<u>relleno.</u>			4º	<u>relleno.</u>		
	Voz de relleno (en redondas)				relleno.				<u>cantus.</u>				<u>Contrapunto.</u>		
	Contrapunto (blancas y negras)				<u>cantus.</u>				relleno.				relleno.		
	Voz de relleno (en redondas)				relleno.				<u>Contrapunto.</u>				<u>cantus.</u>		

Locales.

La línea melódica del local sirve de cantus firmus en estos ejercicios. El coral se halla subdividido en fragmentos o versículos, que corresponden a las diferentes frases del texto. Cada versículo termina en una breve cadencia, que marca la marcha tonal. Hay que seguir puntualmente esta marcha tonal, sin desviarse de ella, para no incurrir en cadencias o modulaciones falsas. Cada versículo tiene independencia absoluta, de tal manera, que entre la última nota de un versículo y la primera

del siguiente, no hay la menor relación de enlace. La melodía del coral, lo mismo que la del Cantus firmus, debe figurar, sucesivamente, en cada una de las partes recitantes. Las tres voces que completan el conjunto se escribirán en Contrapunto de blancas y de negras combinadas.

Correspondiendo al espíritu religioso del coral, la escritura contrapuntística debe ser sobria, huyendo de adornos y de complicaciones, que deriven hacia el barroquismo.

Contrapunto florido.

Se practica sobre Cantus firmus y se permite mayor libertad en la escritura, en cuanto a notas y grupos de adorno, retardos y apoyaturas. Deben evitarse las agregaciones armónicas que produzcan acordes de cuarta y sexta, los cuales, por su rigidez, producen mal efecto. También se evitarán, sin que haya reglas especiales para ello, los movimientos de voces antinmelódicos y de mal gusto. Las imitaciones de diseños melódicos pueden emplearse, pero sin sobrecargar la escritura.

Todas las partes recitantes llevarán el mismo interés melódico, sin que ninguna de ellas sobresalga sobre las demás, ni se convierta tampoco en parte de

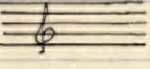
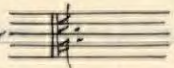
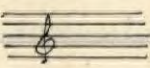
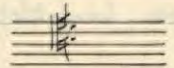
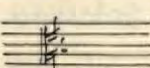
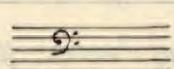
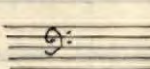
relleno. Lo mismo que en el coral, el cantus figura en cada una de las partes.

Contrapunto instrumental.

Para este género de contrapunto se utilizan las claves propias del cuarteto de arco, es decir, la agrupación que se compone de dos Violines, Viola y Violoncello. Esto no quiere decir que los ejercicios tengan aspecto ni pretendan ser estudios de orquestación. El cambio de claves vocales por las del cuarteto tiene, como única misión, dar mayor amplitud y libertad al contrapunto, modernizándolo, en lo posible. La sustitución de claves se verifica de la siguiente manera:

Un diseño melódico breve sirve de punto de partida para desarrollar cada ejercicio. El desarrollo del diseño melódico se hará de una manera lógica, en varios períodos que tengan unidad entre sí, separados por medio de cadencias y respondiendo a un firme proceso tonal.

Se emplean en este género de contrapunto toda clase de recursos, de ornamentos

triple		Violín 1º	
contralto		Violín 2º	
tenor		Viola	
bajo		Violoncello	

y de figuraciones, a fin de obtener una escritura más detallada que la del contrapunto vocal. No existiendo el cantus firmus en el contrapunto instrumental, cada diseño melódico servirá exclusivamente para un solo ejercicio.

Contrapunto doble a la octava.

Se denomina contrapunto doble al que puede ser invertido o trasladado a otro intervalo, agudo o grave, con relación a otro contrapunto, o cantus firmus, que queda siempre invariable.

La situación de los intervalos en el contrapunto doble a la octava es la siguiente:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Es regla general en este género de contrapunto, que la distancia entre las voces invertibles no sobrepase de la octava, con objeto de que haya siempre cruce al hacer la inversión. En efecto, las novenas se convertirían en segundas y las décimas en terceras. Se comienza por ejercicios a dos voces, sobre cantus firmus. La voz que lleva el contrapunto se invierte a la octava grave, quedando colocada debajo del cantus.

A las dos voces invertibles se añade un bajo libre, sin otra misión que completar las armonías. Los ejercicios pueden hacerse, también, a base de un diseño melódico,

el cual sirve como punto de partida. Cada ejercicio supone, naturalmente, dos modelos. El bajo libre puede, indistintamente, ser el mismo, u otro diferente. Los ejercicios serán breves, de poca extensión, ya que en la práctica musical no suelen prolongarse durante muchos compases estos casos de inversión de motivos melódicos. Por último, se realizarán ejercicios a cuatro voces, dos invertibles y dos libres. Es condición indispensable, para que el contrapunto sea realmente doble, que las voces invertibles se hallen siempre juntas:

{	invertible.	{	libre.	{	libre.
{	invertible.	{	invertible.	{	libre.
{	libre.	{	invertible.	{	invertible.
{	libre.	{	libre.	{	invertible.

Si una voz libre se coloca entre dos invertibles, dicha voz se convierte también en invertible y el contrapunto pasa a ser triple.

Contrapunto triple.

En este género de contrapunto, tres voces son invertibles. Los ejercicios pueden hacerse a cuatro voces, añadiendo un bajo libre. De todos modos, hay que evitar cuantas combinaciones de acordes produzcan, en las inversiones, acordes de cuarta y sexta, prohibidos y desechados por su mal efecto. También hay que cuidar la colocación de intervalos

en los acordes de novena, los cuales se convierten de novenas en segundas, al invertirse. El contrapunto triple da lugar a numerosas combinaciones:

1 1 2 2 3 3
2 3 1 3 1 2
3 2 3 1 2 1

De estas combinaciones se elegirán las que den resultados más satisfactorios, bajo el punto de vista de la escritura.

Contrapunto Cuádruple.

Las cuatro voces son invertibles. Merece especial cuidado la voz del bajo, que, fatalmente, ha de convertirse en voz intermedia y superior en las inversiones. Las combinaciones a que da lugar este género de contrapunto son muy numerosas:

1 1 1 1 1 1
2 2 3 3 4 4
3 4 2 4 3 2
4 3 4 2 3 2

2 2 3 3 4 4
1 1 1 1 1 1
3 4 2 4 2 3
4 3 4 2 3 2

2 2 3 3 4 4
3 4 2 4 2 3
1 1 1 1 1 1
4 3 4 2 3 2

4 4 3 3 2 2
3 2 4 2 3 4
2 3 2 4 4 3
1 1 1 1 1 1

Se observarán las mismas reglas que en el contrapunto triple, sobre todo en lo concerniente a los acordes de cuarta y sexta y de novena.

Contrapunto doble a la décima.

La inversión de voces se hace, en este contrapunto, a la décima, en vez de hacerse a la octava. La situación de los intervalos es la siguiente:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

La tercera se convierte en octava, la sexta en quinta y la décima en unísono. Por lo tanto, hay que evitar los movimientos paralelos en terceras y sextas.

La mayor dificultad del contrapunto doble a la décima consiste en que, al hacer la inversión exacta, se producen con frecuencia modulaciones imprevistas, resultando tonalidad diferente en cada una de las partes invertibles. Para remediar esto y unificar la tonalidad del conjunto, es preciso hacer algunos cambios cromáticos en la voz que haya de saltar a la décima, acomodándola a la tonalidad inicial. Claro es, que estos cambios cromáticos se han de hacer de tal manera, que no resulte ningún disparate melódico.

Los ejercicios se harán a tres partes, es decir, las dos voces invertibles y un bajo libre.

Contrapunto doble a la duodécima.

Las modulaciones imprevistas, al invertir las voces, son aún más frecuentes que en el contrapunto a la décima; se harán con gran cuidado los cambios cromáticos en la voz que salte a la duodécima. El mecanismo de escritura es igual a los géneros

de contrapunto doble ya estudiados. Los intervalos quedan de la siguiente manera:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

No se debe proceder de un modo mecánico, si se quiere que resulte un conjunto que tenga sentido musical.

Los ejercicios llevarán dos voces reversibles y un bajo libre.

Cánon.

La palabra Cánon proviene del griego y significa regla, ley. El cánon está basado en el principio de la imitación exacta. Una voz, llamada antecedente, es imitada por otra o varias voces, consecuentes, bien a la octava, bien a otros intervalos. El cánon así constituido, se denomina directo. Sin embargo, existen otras especies de cánones: invertido, o por movimiento contrario, en donde los consecuentes marchan en sentido inverso del antecedente; retrogrado, en el que se invierte el orden de las notas, de tal manera, que la última nota del antecedente es la primera del consecuente; por augmentación y por disminución, en donde los valores del consecuente crecen o disminuyen con relación al antecedente; por valores contrarios, cuyo principio consiste en dar valores breves en el consecuente a las notas largas del antecedente, y viceversa; enigmático, desprovisto de toda lógica y consistente en un problema ofrecido al intérprete, sin otra indicación

que un signo o palabra, cuyo misterioso sentido permita adivinar la regla necesaria para descifrar la voz del consecuente; Circular, es decir, modulante, cuya primera voz oscila hacia otra tonalidad, en la cual entra el consecuente, estableciéndose de este modo una cadena de modulaciones.

Además de las voces canónicas pueden utilizarse otras voces libres complementarias. El cánon a la octava es el más usual y el de mayor estabilidad tonal. Sin embargo, pueden hacerse ejercicios de cánon a la quinta, tomando las debidas precauciones. Los ejercicios de cánon se harán a base de un diseño melódico. La imitación comienza un poco después del modelo, sin que haya reglas que designen el comienzo del consecuente. Si el conjunto de voces permite la repetición, resulta un cánon perpetuo. Las voces libres deben escribirse al mismo tiempo que las que forman el cánon, si se quiere que el conjunto tenga unidad y sentido musical.

Fuga

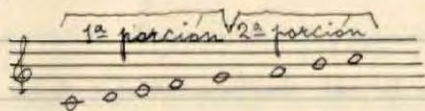
Fuga de estudio.

La fuga es una composición polifónica, escrita contrapuntísticamente y basada sobre un tema que le sirve de fundamento. La fuga es monotemática por principio, pues, si bien existen fugas con dos o tres temas, siempre domina uno de ellos, como centro o eje de la composición.

El tema o motivo de la fuga consiste en una frase musical, breve y precisa, que presente por ella misma un sentido completo. La armonía debe estar sobrentendida y el ritmo será tan característico, que la melodía se destaque siempre y se reconozca a través de cuantos elementos la rodeen. El motivo se ha de escribir de tal forma, que no presente dificultades en su desarrollo para la aplicación de las reglas contrapuntísticas. Su tonalidad estará bien determinada y su ámbito será limitado, para excitar, en lo posible, el cruce de voces.

El motivo está directamente imitado por la respuesta, es decir, por la entra-

da de la segunda voz. La respuesta se halla sometida a ciertas modificaciones, debidas a que las funciones tonales de la tónica y de la dominante están invertidas. La inversión de las funciones tonales produce, lógicamente, desigualdad en las escalas, ya que la división de la escala diatónica en dos porciones desiguales, no permite la imitación exacta:



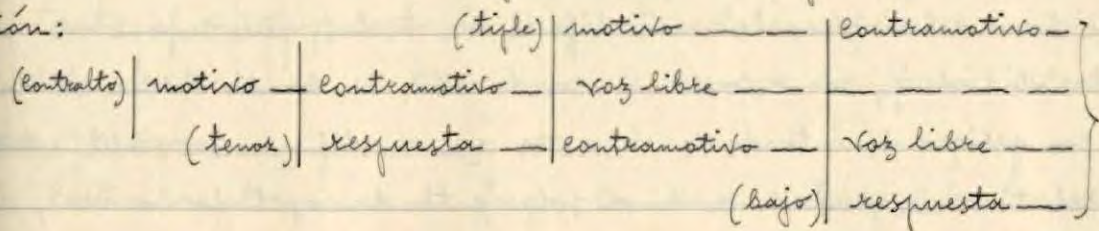
Para remediar, en lo posible, esta dificultad, hay que recurrir al procedimiento de las mutaciones. No se pueden establecer reglas concretas, que ordenen el mecanismo de las mutaciones. Puesto que las funciones tonales se invierten en la respuesta, bastará tener en cuenta al hacer la mutación, que las dominantes pasan a ser tónicas y viceversa. Si el motivo, una vez hecho el cambio, carece de estabilidad melódica, no hay ninguna regla que añadir, si no es la lógica y el buen gusto del compositor. Si el motivo se desarrolla en la tónica, la respuesta se hace en la dominante, muchas veces sin mutación. Cuando el motivo marcha de la tónica a la dominante, la respuesta vuelve desde la dominante a la tónica, siendo preci-

sa la mutación.

Al entrar la segunda voz para exponer la respuesta, suele escribirse en la primera voz un tema, de menor importancia que el motivo, pero que siempre ^{le}acompaña a este, por lo cual ~~debe escribirse~~ ^{se escribe} en contrapunto doble, es decir, invertible. Dicho tema, denominado contramotivo, está supeditado a todas las combinaciones del motivo, incluida la mutación, puesto que acompaña igualmente al motivo y a la respuesta. Contrapuntísticamente, el contramotivo debe equilibrarse rítmicamente con el motivo, ofreciendo un verdadero contraste de valores, de tal manera, que las notas largas del motivo se acompañen con notas breves en el contramotivo y viceversa. También se diferenciarán melódicamente el motivo y el contramotivo, afirmando ambos la tonalidad de la fuga y sin contener elementos armónicos que, por su carácter especial, predisponga a modulaciones extrañas, con detrimento del sentido tonal.

Al comenzar la exposición de la fuga, una voz expone el motivo y, cuando este termina, una segunda voz, no importa cual, expone la respuesta, mientras la primera voz hace el contramotivo; la tercera voz repite el motivo y la cuarta

ta voz la respuesta, constituyendo estas cuatro entradas la exposición inicial, de la cual deriva la estructura general de la fuga. He aquí un esquema de la exposición:



Conviene hacer constar que las cuatro entradas no suponen un número igual de partes recitantes y que tampoco hay reglas fijas sobre estas entradas, cuyo número puede ser mayor o menor, aunque la estructura sea la misma. ~~En resumen,~~
 Finalmente, la exposición inicial de la fuga es siempre una oscilación de tónica a dominante.

Tras la exposición aparece, generalmente, otra oscilación a la inversa de la primera, es decir, de dominante a tónica, designada con el nombre de contraexposición. Se comienza esta vez por la respuesta, sin que haya una regla definitiva sobre el número de entradas que ha de tener, número que puede variar desde una hasta cuatro, como en la exposición. En la contraexposición todas las partes re-

citantes interviene desde el comienzo; en cuanto al contramotivo, sigue acompañando al tema, si bien con mayor libertad de acción.

La exposición en el tono relativo es la más difícil de todas, pues supone un cambio de modo en la tonalidad y, como consecuencia de ello, un cambio de sex en la melodía del motivo, con peligro de introducir elementos que modifiquen su perfil estético. La exposición en el relativo se reduce a una sola entrada o, todo lo más, dos, si la respuesta es posible. Como es natural, el contramotivo ha de cambiar también de modo. Esta cadena de exposiciones termina con las realizadas en la subdominante y en el relativo de la subdominante. Una sola entrada basta para cada una de ellas.

Las entradas por estrecho, o stretto, suponen exposiciones en las cuales las voces, al entrar antes de terminar los motivos y las respuestas, se superponen unas a otras. El estrecho normal emplea el motivo y la respuesta, tal como aparecen en la exposición inicial, con la única diferencia de anticipar o estrechar las entradas. No obstante, se emplea casi siempre el estrecho canónico, utilizando exclusivamente el motivo o la respuesta, cuya imitación exacta repercute a la octava. Tam-

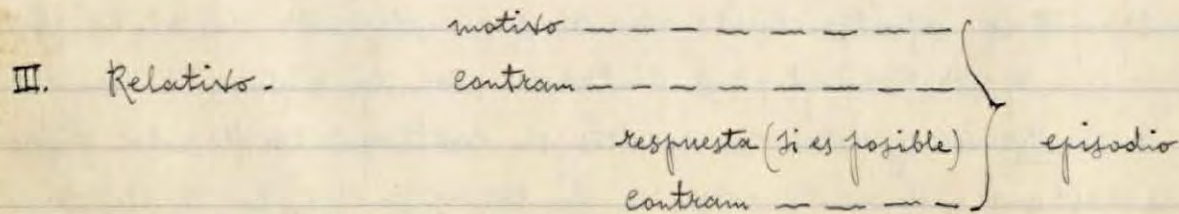
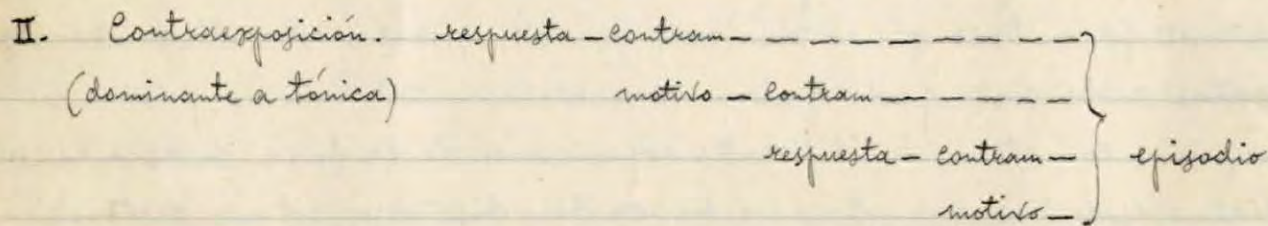
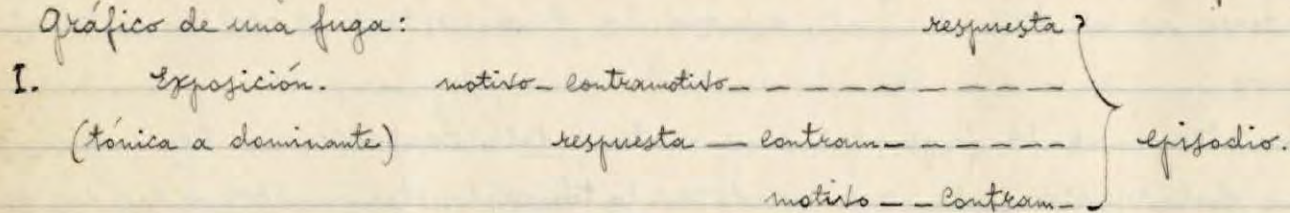
bien se emplea el estrecho por movimiento contrario, invirtiendo el motivo, y los que se producen por aumentación y disminución de valores. En todas estas combinaciones, tanto el motivo como la respuesta deben aparecer completos. El primer estrecho debe hacerse en el tono inicial, aunque los demás estrechos oscilen a tonalidades próximas.

Es costumbre terminar la fuga con una nota pedal. Como su nombre indica, se trata de una nota prolongada, que puede ser la tónica, la dominante, o las dos a la vez, por la cual pasan todo género de combinaciones, aunque estas lleven consigo armonías extrañas a la nota prolongada.

Para enlazar, unas con otras, las diferentes exposiciones de la fuga, se escriben unos intermedios o episodios que, basados siempre en diseños y ritmos pertenecientes al motivo y contramotivo, aportan cierta variedad e independencia al conjunto total, prestando expansión y elasticidad, que contrastan con la rigidez de las entradas. Estos episodios serán breves y deben ser escritos en contrapunto florido. En realidad, no existen reglas que ordenen la marcha de los episodios, los cuales pueden limitarse a preparar las tonalidades de las entradas, cual fórmulas de transi-

ción entre las diversas exposiciones, o tienen mayor importancia, llevando la parte expresiva de la fuga y hasta empleando, a veces, elementos extraños a sus componentes melódicos, siempre que estos elementos muestren un fin determinado y lógico.

Gráfico de una fuga:



IV. Subdominante. motivo. }
 contram. } episodio

V. Relativo de la subdominante. motivo. }
 contram. } episodio, hacia el tono inicial.

VI. Estrechos.
 (en el tono)

motivo — — — —	{	motivo — — — —	{
respuesta — — — —		canónico. motivo — — — —	
motivo — — — —		(tonalidad próxima) motivo — — — —	
respuesta. — — — —			

Los movimientos contrarios — aumentación — disminución.

VII. Pedal y Coda.

Los ejercicios comenzarán por exposiciones aisladas, para estudiar el mecanismo de las mutaciones y el acoplamiento de los contramotivos. Se harán también estudios prácticos de estrechos, normales y canónicos.

Se escribirán fugas breves, de estilo severo y carácter vocal, con temas dados, que contengan: exposición, entrada en el relativo y estrechos — Después se ampliarán las entradas, escribiendo fugas completas. Las fugas instrumentales, es decir, con claves de cuarteta.

to de arco, se diferencian de las vocales en su escritura, menos serena, más profusa y de aspecto más moderno; el contrapunto procede con mayor libertad en cuanto a pasajes dinámicos, saltos y cromatismos. Las fugas instrumentales se harán sobre temas originales. Por último, es conveniente hacer fugas para piano y para órgano, en las que, a más de los elementos constitutivos tradicionales, entren temas y diseños nuevos que formen los episodios, que puedan enlazar y superponerse con los motivos y contramotivos, y cuya forma de escritura participe del carácter propio del piano y del órgano.

Fuga musical.

La fuga procede directamente de la polifonía y se diferencia de las demás formas musicales en que, desde su origen hasta nuestros días, no ha sufrido modificaciones de verdadera importancia. En su primera época, el único elemento que intervenía en ella era la imitación, es decir, la reproducción de un diseño, más o menos transformado, en otro grado diferente de la escala. En cuanto a la palabra ricercare o ricercata, significaba un trazo de música libre, al que se adaptaba el estilo fugado, al modo de la música vocal polifónica.

El compositor más antiguo de esta forma primitiva fue Antonio de Cabezón. Nacido en Castillo de Matajudíos (Burgos) y ciego de nacimiento (1540 + 1566), fue Cabezón músico de cámara y capilla de Felipe II, siendo su hijo Hernando quien recogió y transcribió sus obras para órgano, bajo el título de "Obras para tecla, arpa y vihuela". Los ricercari de Cabezón están designados con el nombre de tientos.

Andrea y Juan Gabrieli y Adriano Bacchiari, compartieron con Cabezón la gloria de haber sido los primeros compositores de este género de música. Girolamo Frescobaldi (1585 + 1644), Bernardo Pasquini (1634 + 1710), Thomas Tallis y William Byrd, italianos e ingleses, siguieron las huellas de los tres primeros presurosos. En Alemania figuran los nombres de Scheidt, Froberger, Muffat, Buxtehude y Pachelbel, último compositor de fugas, de la época anterior a Bach.

El periodo de florecimiento de la fuga creó una forma derivada que, aunque rudimentaria en sus comienzos, llegó a tener verdadera importancia. En efecto, ciertas fugas del periodo primitivo estaban precedidas de algunos acordes o arpeggios, destinados probablemente a establecer la tonalidad inicial de la fuga que seguía a continuación. Estos acordes y arpeggios se ampliaron más tarde, hasta llegar a convertirse en

Verdaderas composiciones, bajo los nombres de preludio, fantasía, canzona o toccata. A pesar de tantos nombres, y teniendo en cuenta la arquitectura musical embrionaria de la época, se puede afirmar que estas composiciones, monotemáticas y monoscénicas casi siempre, no obedecían a ningún plan meditado, siendo más bien producto de la improvisación o de la fantasía del compositor. El preludio llegó a tener mayor importancia en las obras de Bach. La mayor parte de los preludios que componen el Clave bien temperado son monotemáticos y, a veces, atemáticos, cuando consisten en un diseño rítmico que cambia de grado según la ley de cadencias. En sus obras para órgano, el preludio toma gran extensión, dividiéndose en dos periodos o presentando dos temas, cual una verdadera sonata, aunque siempre en la misma tonalidad de la fuga, a la cual precede.

La Fuga de Bach.

Juan Sebastián Bach nació en Eisenach, en 1685. Ocupó los cargos de organista en la Iglesia Nueva de Arnstadt; de músico de cámara y director de orquesta del Duque de Weimar; de Maestro de Capilla del príncipe Leopoldo de Anhalt, en Cöthen; y de Cantor en la escuela de Santo Tomás y director de la música de la Universidad,

en Leipzig. Murió en 1750.

El primer libro del "Clave bien temperado" fue escrito en 1722, para que sirviese de estudio a su hijo Wilhelm Friedemann. El segundo libro data de 1744.

Libro primero. Fuga I, en do.

El preludio se compone de un diseño rítmico, que oscila según la ley de cadencias. La fuga contiene: una exposición con cuatro entradas; contraexposición, también con cuatro entradas; exposición muy arbitraria en el relativo; magnífico estrecho cuádruple; entrada en el relativo de la subdominante y estrecho en el tono.

Fuga II, en do menor.

El preludio consta de un diseño rítmico, que se desarrolla sobre sí mismo y está cortado por una cadencia ornamental. La fuga, una de las más simples de Bach, presenta un motivo rítmico, formando triple exposición, en la cual la tercera entrada está precedida de un conducto, costumbre habitual en Bach. Aparece el tema en el relativo y vuelve al tono inicial, para no salir más de él.

Fuga IV, en do sostenido menor.

El preludio constituye un modelo de aria, del tipo característico de Bach. La melodía

Se desarrolla sobre sí misma, con cadencia en la dominante. El motivo de la fuga, muy expresivo, consta de cinco notas. Dos contramotivos, uno dinámico y otro rítmico, se unen al tema, dando lugar a todo género de combinaciones. Las entradas siguen el plan normal, sin apartarse mucho de la tonalidad inicial.

Fuga VIII, en mi bemol menor.

El preludio tiene cierto carácter de Zarabanda, con estructura binaria y reposo cadencial en la dominante. La fuga lleva por motivo un tema gregoriano. Se trata de una fuga complicada, a pesar de estar escrita a tres voces solamente. He aquí sus elementos: exposición completa con cuatro entradas; contraexposición, por estrecho, a la dominante; varias combinaciones de estrechos canónicos, hasta llegar al relativo, en donde aparece el tema por movimiento contrario; exposición en la subdominante, también por movimiento contrario; varios estrechos, directos e invertidos, con nuevo ritmo en el tema; ampliación del tema, acompañado por sí mismo, comenzando en el bajo y subiendo a las voces superiores.

Fuga XVI, en sol menor.

El preludio, de escritura polifónica, tiene el aspecto y la grandiosidad de

una toccata. La fuga, de las más completas de la colección, presenta una exposición; cuatro entradas en el relativo, la última formando estrecho con el tema, desformado, en el relativo de la subdominante; entrada en la subdominante y estrecho en el tono, muy interesante. El mismo tema forma la cadencia del final.

Libro segundo. Fuga XV, en sol mayor.

El preludio forma un modelo característico de tipo binario, con cadencia a la dominante. La fuga, muy breve y simple, lleva un motivo dinámico y alegre, y está desprovista de estrechos. Parece un moto perpetuo, ya que los episodios se confunden con las entradas, por estar hechos a base del tema que sirve de base a la fuga.

Fuga XXII, en si bemol menor.

El preludio, bastante largo, está basado en una frase melódica muy expresiva, que se desarrolla sobre sí misma. La fuga lleva un tema amplio y contiene gran número de combinaciones. Consta de una extensa exposición; contraexposición en cánon a la séptima, seguida del relativo, con otro cánon a la novena; entradas con el tema insertido, en el tono inicial, en la subdominante y en el relativo; exposición en la bemol, tonalidad extraña a la fuga; estrechos insertidos, forman-

do cánones a la novena y a la séptima; dos estrechos más, en el relativo de la dominante y en el tono, con el tema directo e invertido; como final, Cuádruple entrada, marchando las voces de dos en dos, de tal modo, que las superiores presentan el motivo directo, mientras las inferiores llevan el tema invertido.

La Ofrenda musical data de 1744, y forma una serie de piezas construidas sobre un tema propuesto por Federico II de Prusia. Contiene las siguientes piezas:

1ª, Fuga ricercata, a tres voces, con un epígrafe acústico:

Regis Jussu Concio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

R I C E R C A R

2ª, una segunda fuga, ricercata también, a seis voces.

3ª, ocho cánones de varias especies y con divisas diferentes.

4ª, fuga canónica, con canon a la quinta.

5ª, sonata en trío, para flauta, violín y bajo continuo.

6ª, canon perpetuo, por movimiento contrario y para los mismos instrumentos anteriores.

El arte de la fuga es la última obra de Bach. Consta de diez y seis fugas y

cuatro cánones, con infinitas combinaciones, sobre un tema que les sirve de base.

Las dos primeras fugas tratan el tema simplemente, acompañándole con dos contramotivos. La tercera y la cuarta, presentan el tema por movimiento contrario, si bien en diversa forma cada una de ellas. La quinta, parece un resumen de las precedentes y reúne los dos movimientos, directo e invertido. En la sexta y en la séptima aparece el tema aumentado y disminuido. Las tres fugas que siguen llevan temas nuevos, los cuales se combinan con el motivo principal, quien, a su vez, reviste aspectos y ritmos diversos. Los nuevos aspectos del tema sirven de base a las fugas once y doce. La verdadera particularidad de las fugas doce y trece, es que ambas piezas se pueden leer directamente y a la inversa, es decir, sustituyendo cada intervalo ascendente por otro igual descendente y viceversa. A estas trece fugas siguen cuatro cánones, siempre sobre el mismo tema: el primero, por aumentación y por movimiento contrario; el segundo, a la octava; el tercero, a la décima; el cuarto, a la duodécima. Después de los cánones se hallan dos fugas para dos clares, casi reproducciones de la fuga trece. La última fuga marca el fin de Bach; comienza con un tema litúrgico, que se desarrolla normalmente. Un nuevo tema, de aspecto dinámico, se une al

primero, formando con él diversas combinaciones y estrechos. El tercer tema que aparece, significa la firma del compositor, según el sistema alfabético alemán.

Afirmar los musicógrafos, que Bach tenía la intención de unir el tema inicial a los otros tres, en un conjunto que pudiese fin a esta obra gigantesca. La muerte le sorprendió antes de poder realizar su intento, dejando la obra incompleta, más un problema contrapuntístico sin resolver.

Evolución de la fuga.

La fuga llegó con Juan Sebastián Bach a su mayor apogeo, tanto en belleza musical como en perfección de escritura. Las fugas contemporáneas de Bach, como las de épocas posteriores, se amoldan a la evolución general de la música, pero, intrínsecamente, no progresan nada. Como ejemplo de ello, bastará analizar algunas fugas, desde las de Haendel a las de Franck.

Fuga de Haendel, de la Segunda Suite en fa.

Consta de una exposición, con cuatro entradas; contraexposición, con una sola entrada; estrecho indeciso con el tema incompleto, en el relativo del tono y, en el relativo de la subdominante; episodio expresivo; entrada incompleta, en el rela-

tiso de la dominante (tonalidad poco usada); dos entradas en el tono; repetición del episodio expresivo; estrecho irregular, con oscilación brusca a la subdominante. Fuga del gato, de Scarlatti.

Desaparece en ella la verdadera polifonía, para dar paso a la escritura galante. Después de una exposición con cuatro entradas y de una contraexposición, aparece el tema en el relativo, en la dominante, en la subdominante y en el tono, cuyas entradas son enmarcadas con episodios de gran atractivo y sugestión.

Fuga de la sonata op. 110, de Beethoven.

Forma parte de la contextura general de la sonata, y representa, según el autor, el esfuerzo de la voluntad contra el suprimiento. Consta de una primera parte en la bemol, con exposición, contraexposición, entrada en la subdominante y estrechos, terminando con una caída tonal a sol menor; sigue un intermedio, repetición adornada del arioso, que termina con un gran Crescendo, a base del acorde de sol mayor; vuelve la fuga, en la tercera parte, en sol mayor, por movimiento contrario, con un estrecho en sol menor por aumentación y disminución, entrada por aumentación en la subdominante de sol menor, estrecho directo e invertido (doble disminución) en la dominante de la bemol y

última entrada en el tono inicial.

Preludio, Coral y Fuga, de Cesar Franck.

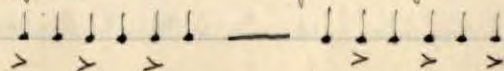
Franck hace entrar elementos de piezas anteriores en el desarrollo de la fuga. Después de la exposición en el tono inicial, oscila hacia el relativo y presenta el tema por movimiento contrario; siguen algunas entradas en tonalidades poco frecuentes en la fuga, resolviendo en un gran episodio, que trae melodías y ritmos del Preludio y del Coral. Dicho episodio termina con la entrada del tema, el cual se combina con los elementos anteriores. Se trata, pues, de un concepto moderno de la fuga, en donde a la polifonía tradicional se unen los recursos de la escritura libre.

Elementos Constitutivos

El ritmo.

La teoría rítmica estudia las diferentes relaciones entre los sonidos, bajo el punto de vista de su duración. Una serie de sonidos (o de ruidos), suficientemente iguales entre sí, deja percibir una diferencia intuitiva entre ellos, concediendo mayor importancia a unos que a otros, y estableciendo una relación continua, que produce como resultado el ritmo. Dicha relación tiene por base la desigualdad en la serie de sonidos iguales, y lleva, como punto de partida de su equilibrio, la acentuación.

En la métrica griega se llamaba tesis al tiempo fuerte o acentuado y arsis al tiempo débil. En el ritmo musical, arsis supone la elevación del grave al agudo, y tesis el paso del agudo al grave. Cada uno de estos dos tiempos puede ser acentuado y es susceptible de una prolongación. Si los dos tiempos son iguales, el ritmo es binario:



Prolongando uno de los tiempos, se obtiene el ritmo ternario:

El examen de las diferentes formas de acentuación demuestra que cada uno de los dos tiempos del ritmo puede estar acentuado. Si el acento se halla colocado en el tiempo fuerte, el ritmo es masculino; si se coloca en el tiempo débil, es femenino.

A veces, el primer ritmo de un trazo de música comienza por el tiempo fuerte; en este caso, el tiempo débil está sobrentendido o, en su lugar, hay una anacrusa.

El ritmo, con sus dos tiempos, engendra el grupo rítmico, el que, a su vez, es la osatura del grupo melódico:

grupos melódicos:

grupos rítmicos:

ritmos: débil, fuerte; débil, fuerte;

En los movimientos rápidos se perciben claramente los ritmos. A medida que el

movimiento se va retardando, la acentuación rítmica se funde con la expresión general de la música, quedando más borrado el perfil de los dos tiempos:

masculinos. *Vivo*

anacrusa, débil, fuerte; anacrusa, débil, fuerte. Rameau.

femeninos. *Andante*

anacrusa, fuerte, débil; fuerte, débil. Chopin.

El ritmo puede presentarse bajo múltiples formas, pero, todas ellas tienen por base el antiguo "pie métrico" griego. He aquí algunas de sus combinaciones, substituyendo por notas las sílabas largas y breves:

Espondeo = dos tiempos fuertes (o sílabas largas): — — = ♩ ♩

Piviquio = dos tiempos débiles (o sílabas breves): ∪ ∪ = ♪ ♪

Traqueo = fuerte y débil: — ∪ = ♩ ♪

Yambo = débil y fuerte: ∪ — = ♪ ♩

Moloso = tres tiempos fuertes: — — — = ♩ ♩ ♩

Tríbraco o Braquisílabo = tres tiempos débiles: $\cup \cup \cup = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Dáctilo = un tiempo fuerte y dos débiles: $- \cup \cup = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Anapéstico = dos tiempos débiles y uno fuerte: $\cup \cup - = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Baquis = un tiempo débil y dos fuertes: $\cup - - = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Antibaquis = dos tiempos fuertes y uno débil: $- - \cup = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Peón = tres tiempos débiles y uno fuerte: $\cup \cup \cup - = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Fónico mayor = dos tiempos fuertes y dos débiles: $- - \cup \cup = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Fónico menor = dos tiempos débiles y dos fuertes: $\cup \cup - - = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

El ritmo tuvo siempre existencia propia; en el canto litúrgico, en las canciones medievales y en la polifonía, se manifestaba con toda independencia. Fue más tarde, al aparecer la barra de compás, cuando comenzó a perder relieve, siendo, en cierto modo, esclavizado por ella.

Se harán ejercicios, eliminando las notas ornamentales de una melodía y formando, con el esquema que resulte, los grupos rítmicos. Se marcarán, en estos grupos, los dos tiempos del ritmo, con la debida acentuación.

La melodía.

Más que un elemento constitutivo, es la melodía el fundamento y la base de la música. La melodía supone la intervención extrahumana, el misterio inexplicable, designado con el nombre de inspiración. No existen, por lo tanto, reglas concretas para la creación de un elemento que viene siempre envuelto en el misterio, o bajo la influencia de sensaciones y de sentimientos de orden espiritual. El estudio de la melodía tendrá, forzosamente, un carácter reflejo, y se limitará al análisis y disección de las más bellas melodías, clásicas y modernas. Este procedimiento permitirá al compositor, una vez en poder del diseño melódico en su primitivo estado, organizar de una manera lógica, la melodía que ha de servir de base a su obra.

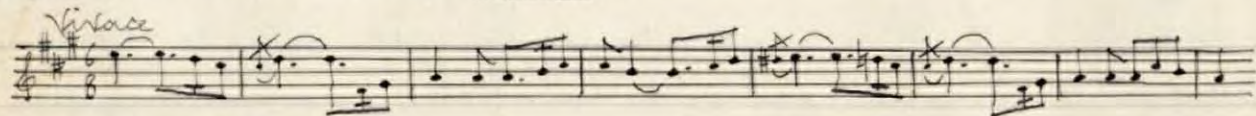
5 La más pequeña porción de una melodía, el fragmento indivisible, es el grupo melódico, correspondiente a un grupo rítmico y llevando siempre los dos tiempos del ritmo, débil y fuerte. La melodía no es, en suma, otra cosa, que una serie de grupos melódicos (cual unidades o puntos de partida de toda frase musical), reglamentada por medio de cadencias, las cuales afectan a la frase melódica, de la misma manera que los signos de puntuación afectan a la frase literaria.

6

No existe ninguna regla capaz de establecer un principio sobre la duración, número de frases y periodos de la melodía. Cuanto se haya podido decir en este sentido, carece de base y, sobre todo, de lógica.

¶ La melodía expresiva vive exclusivamente de su propio desarrollo melódico, sin necesitar de ningún otro elemento que le sirva de apoyo. Es el caso de la mayor parte de melodías que integran el canto litúrgico medieval. Los tiempos lentos del periodo clásico abundan en esta clase de melodías, y se hallan también en algunos compositores modernos, como Franck.

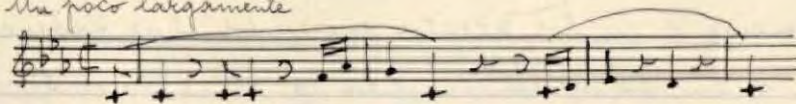
¶ Las melodías de tipo rápido suelen ir apoyadas por ritmos muy acusados, los cuales influyen de tal modo en su constitución y en su fuerza expresiva, que se consideran como melodías rítmicas:



7

También existen melodías lentas, influenciadas por el ritmo:

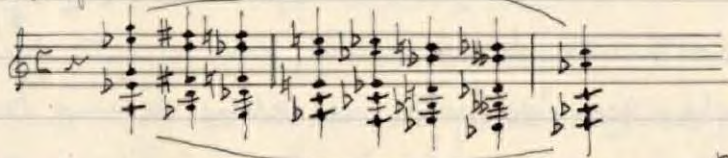
Beethoven.
otro ej. de Ravel

Mu poco largamente

10

Schumann.

Del mismo modo que el ritmo, la armonía, con sus acordes en bloque, forma frases melódicas, que perderían su carácter al separar el dibujo melódico de las armonías que le sirven de fondo:

Allegretto moderato

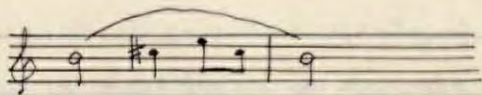
11

*Bizet.**Los ejemplos de Wagner*

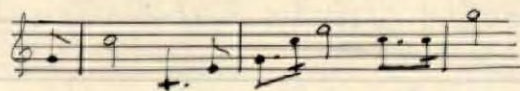
Cuando un compositor, beneficiado con el don de la inspiración, tiene en su poder una melodía, ha de organizarla y equilibrarla, para que pueda ser utilizable. En cuanto se refiere a la línea melódica, luevas e intervalos, el compositor debe proceder con la máxima libertad, sin sujetarse a reglas de ninguna clase; pero después de obtenida la melodía, hay que disponer y equilibrar de una manera lógica los grupos, cláusulas, periodos y frases, de que conste la melodía, apoyándose en la

tonalidad, en las cadencias y en los acentos expresivos. Las cadencias sirven para afirmar la tonalidad y encauzar debidamente la línea melódica. La expresión por medio de acentos es indispensable en toda melodía. Si se trata de un diseño melódico, este debe llevar el acento, teniendo en cuenta que los acentos de expresión son independientes, por completo, de la acentuación rítmica, la cual obedece a una ley automática. Si la frase melódica es larga, cada periodo y, a veces, cada cláusula, debe llevar su acento expresivo. No es posible fijar reglas para la colocación de los acentos de expresión; únicamente puede observarse, sin que esto constituya regla, que las notas más altas de una curva melódica y las apoyaturas, suelen ser propicias para la acentuación.

El diseño melódico, es el tipo de melodía más corto que se conoce. Consta de un solo grupo melódico. Se encuentra fácilmente en las obras modernas y en el leitmotiv Wagneriano:



Debussy.



Wagner.

La frase melódica de un solo periodo, con una o más cláusulas, es habitual en la música moderna, sobre todo en las obras pintorescas y en los dramas Wagnerianos:



Strauss.

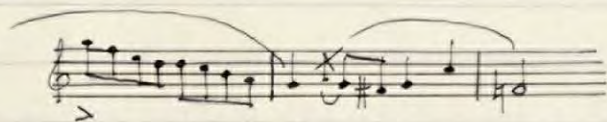
Frase melódica en un solo periodo, con tres grupos melódicos desiguales. El acento de expresión se halla colocado en el último grupo y en su nota más aguda.



Wagner.

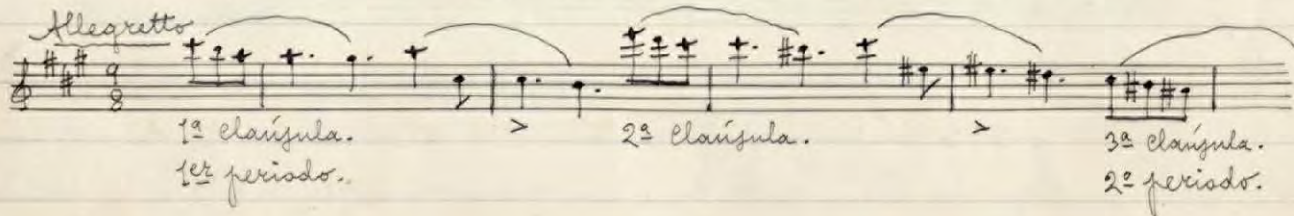
Frase melódica en un solo periodo y dos cláusulas. La primera cláusula contiene un solo grupo melódico y lleva el acento de expresión. La segunda cláusula contiene dos grupos, más pequeños que el primero.

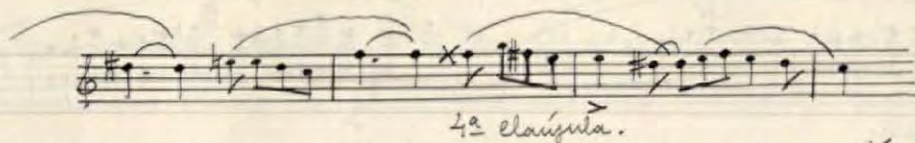
La frase binaria se compone de dos periodos melódicos y lleva, casi siempre, una cadencia que separa los periodos. Se encuentran muy pocos modelos de frases binarias, ni aún en la música del siglo XVIII, época en la que predominaba la estructura binaria:



Mozart.

Frase melódica binaria. Cada periodo lleva una sola cláusula y dos grupos. El acento de expresión está situado en la nota más aguda del tercer grupo.



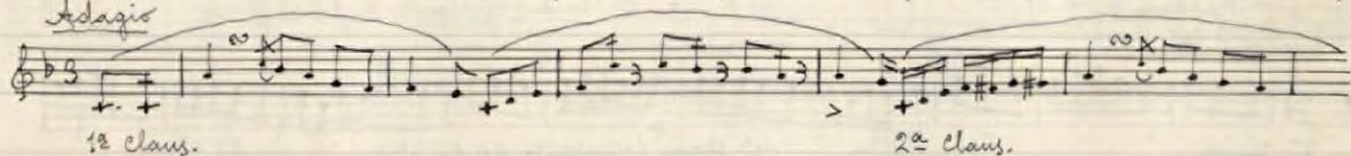


Frank.

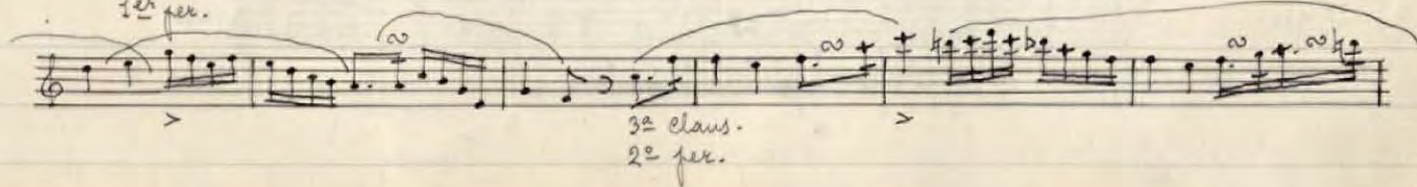
Frase melódica binaria, con cuatro cláusulas y ocho grupos. Lleva tres acentos de expresión, todos ellos colocados en apoyaturas.

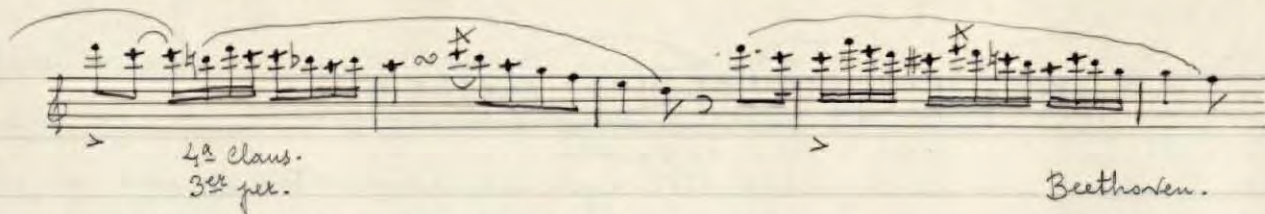
La frase ternaria es, por decirlo así, universal. Desde la época clásica hasta nuestros días, se encuentran frases melódicas en tres periodos, en todos los géneros musicales, sinfónicos y dramáticos. Además, la frase ternaria es la reducción de una forma musical importante, llamada lied. Los tres periodos de la frase ternaria pueden ser diferentes; sin embargo, habitualmente, el tercer periodo reproduce el primero, más o menos modificado:

Adagio



2ª claus.





Frase melódica ternaria. El tercer periodo no es repetición del primero, pero, indudablemente, es una consecuencia de él. El primer periodo contiene dos cláusulas, separadas por una cadencia. En la segunda cláusula, el tercer grupo cruza con el cuarto, como si la nota que pertenece a ambos grupos estuviese imaginariamente subdividida en dos.

Andantino

1ª Claus.
1ª per.

2ª Claus. (Variante de la 1ª)

3ª Claus.
2ª per.

4ª Claus. (Variante de la 3ª)

5ª Claus.
3ª per.

Rimsky.

Frase melódica ternaria, con tres periodos diferentes. Los dos primeros periodos contienen dos cláusulas cada uno de ellos, siendo la segunda, repetición variada de la primera. El tercer periodo tiene aspecto local.

Se encuentran muy pocos modelos de frases melódicas que contengan cuatro periodos. Esto se debe a la dificultad de equilibrar los cuatro fragmentos, sin destruir el conjunto. La repetición de uno de los periodos no haría más que agravar el desequilibrio.

Adagio, ma non troppo.

1ª claus.
1er per.

2ª claus.
2º per.

3ª claus.
3er per.

4ª claus.
4º per.

Beethoven.

Frase melódica formada por cuatro periodos diferentes. El ritmo está completamente diluido en la expresión general, siendo difícil encontrar la acentuación rítmica. También puede observarse la desigualdad entre los grupos melódicos.

Una serie de frases melódicas constituye la melodía completa, la cual se rige por las leyes que afectan al estudio de las formas musicales.

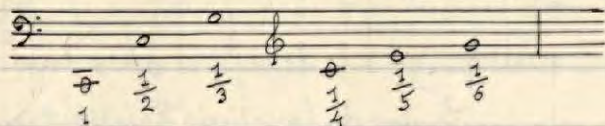
La armonía

La teoría armónica, en cuanto se refiere al acoplamiento de sonidos formando acordes, es relativamente moderna. El primer investigador de esta clase de fenómenos musicales fue Zarlino.

Giuseppe Zarlino nació en Chiozzia (Venecia), en 1514. Discípulo de Willaert, entró en la Orden de franciscanos, siendo nombrado maestro de Capilla de la iglesia de San Marcos y, más tarde, Capellán de San Gerardo. Murió en Venecia, en 1590.

En su tratado Instituzione armoniche (1558) expone Zarlino su teoría de la Armonía, a base del acorde consonante único, en su doble aspecto, mayor y menor. El acorde

perfecto mayor, producto de la naturaleza, se encuentra en los seis primeros armónicos naturales, producidos por una cuerda o un tubo, siguiendo la división normal: $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$:



El acorde perfecto menor, no es otra cosa que una inversión del mayor, y se obtiene dividiendo la cuerda de un modo aritmético: 1, 2, 3, 4, 5, 6:



La teoría armónica de Barlino fue arrollada por el bajo continuo. Este apareció en Italia al finalizar el siglo XVI, generalizándose durante el siglo XVII. Consistía en una parte de bajo con liras, que los organistas y los clavicembalistas realizaban en

el momento de la ejecución. He aquí un bajo continuo del año 1600:

Voz

Continuo

Emilio de Cavarleri. "Rappresentazione di Anima e di Corpo".

La persistencia del bajo continuo durante los siglos XVII y XVIII, dió lugar a que se formase todo un código de leyes, reglamentando el enlace de los acordes, base del estudio de la Armonía, tal como se practica en nuestros días.

A pesar del sentido vertical que llevan los acordes, la casi totalidad de las leyes armónicas, reglas y prohibiciones, están basadas en movimientos horizontales, es decir, contrapuntísticamente. Recuerdense las reglas de enlace referentes a quintas y octavas paralelas y a falsas relaciones. Mayor carácter horizontal tiene aún la reglamentación de las notas de paso, retardos y apoyaturas.

Es en nuestro siglo, precisamente, cuando la armonía ha podido liberarse del cúmulo de reglas que la envolvían. El acorde, considerado verticalmente, se in-

dividualiza, adquiere personalidad propia y embellece el conjunto total, prestando a la música su colorido especial, sus sorpresas y sus audacias.

Aunque existen tratados de armonía moderna, es algo arriesgado aún crear un nuevo código de leyes, que produciría confusión con las reglas tradicionales, y sería poco eficaz, vista la marcha caprichosa que llevan las audacias armónicas contemporáneas. Es, pues, más útil, hacer una selección de ejemplos de armonías modernas, con el doble fin de ensanchar los límites tradicionales y de advertir a los jóvenes compositores cuán necesario es, en estos experimentos, el más depurado y exquisito buen gusto.



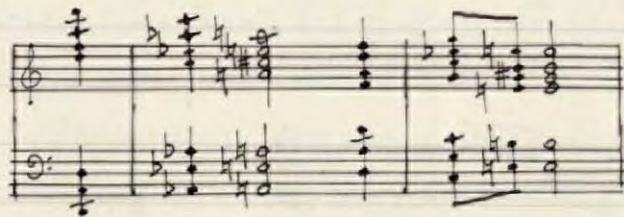
Turina.

Se trata de la sexta añadida, descubierta por Rameau en el siglo XVIII y aplicada en la música actual. Consiste en añadir una sexta mayor

al acorde consonante, sin que este pierda su carácter de consonancia, ni su estabilidad tonal. No hay que confundir, pues, la sexta añadida, con la inversión de un acorde de séptima.



d' Indes.



Debussy.

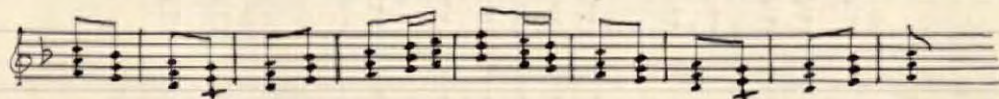
Séries de acordes consonantes, colocados de tal manera, que parecen extraños unos a otros, es decir, sin enlace armónico. En el procedimiento

de acordes sin enlace, la armonía adquiere su valor vertical.



Debussy.

Série de quintas paralelas, infringiendo la tradicional regla de armonía. Sin embargo, estas quintas están algo disimuladas y protegidas por la marcha del bajo.



Puccini.

Série de quintas, armónicas y melódicas, completamente a descubierto. Indudablemente, el autor quiso producir un efecto callejero, rudo y ágrío, para lo cual encomendó el pasaje a los instrumentos de metal.



Verdi.

Octavas y quintas paralelas, armónicas y melódicas, a descubierto.



Debussy.

Série de séptimas de dominante, marchando por grados y fin enlase. Es un efecto finísimo, hecho con materiales vulgares.



Debussy.

Série de accords de novena, formando una escala de tonos. Los acordes de novena producen efectos de gran dulzura.



Ravel.

Acordes sin enlace, combinados con una série de acordes de séptima de dominante. Les sirve de apoyo una pedal grave.



Ravel.

Armonías sin enlace, basadas en superposiciones de segundas.



Koechlin.

Armonía formada por quintas superpuestas.

The image displays four musical examples of unresolved support notes (apoyaturas) in handwritten notation on a five-line staff. The examples are arranged in a 2x2 grid and are numbered 1 through 4.

- Example 1 (Top Left):** Labeled "1" and "Ravel." It shows a treble and bass staff in G major. The treble staff has a dotted quarter note G4, followed by an eighth rest, then a quarter note A4. The bass staff has a dotted quarter note G2, followed by an eighth rest, then a quarter note A2. A bracket connects the G notes in both staves.
- Example 2 (Top Right):** Labeled "2" and "Albeniz." It shows a treble and bass staff in B-flat major. The treble staff has a dotted quarter note Bb4, followed by an eighth rest, then a quarter note C5. The bass staff has a dotted quarter note Bb2, followed by an eighth rest, then a quarter note C3. A bracket connects the Bb notes in both staves.
- Example 3 (Bottom Left):** Labeled "3" and "Albeniz." It shows a treble and bass staff in B-flat major. The treble staff has a dotted quarter note Bb4, followed by an eighth rest, then a quarter note C5. The bass staff has a dotted quarter note Bb2, followed by an eighth rest, then a quarter note C3. A bracket connects the Bb notes in both staves.
- Example 4 (Bottom Right):** Labeled "4" and "Ravel." It shows a treble and bass staff in B-flat major. The treble staff has a dotted quarter note Bb4, followed by an eighth rest, then a quarter note C5. The bass staff has a dotted quarter note Bb2, followed by an eighth rest, then a quarter note C3. A bracket connects the Bb notes in both staves.

Cuatro modelos característicos de apoyaturas sin resolución. En realidad, esta clase de apoyaturas no son otra cosa que notas agregadas a los acordes, formando disonancias.

Tonalidad y Modulación.

Se llama tonalidad a la relación que guardan los acordes respecto a uno que se toma como término invariable y que se denomina acorde de tónica. La tonalidad, en el sentido moderno de la palabra, se basa exclusivamente en la constitución armónica de periodos y de frases, diferenciándose enormemente de la tonalidad antigua, cuyo principio correspondía a la colocación de intervalos en las escalas.

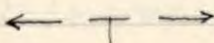
Para establecer una tonalidad hacen falta tres puntos de apoyo: 1º, centro tonal, o acorde de tónica; 2º, oscilación a la quinta superior, o acorde de dominante; 3º, oscilación a la quinta inferior, o acorde de subdominante. Es, pues, el intervalo de quinta, el que marca los límites de una tonalidad. [En cuanto a las oscilaciones armónicas, están sujetas a las fórmulas cadenciales, cuyo fin es establecer en el discurso musical reposos, provisionales o definitivos, ~~pero semejantes a los signos de puntuación gramaticales~~. Las cadencias pueden partir de la tónica a las demás notas de la escala, en cuyo caso toman un aspecto divergente, o concentrarse en la tónica, siendo entonces conclusivas. Su importancia es tan grande, que, desde la melodía más simple, hasta la complicada arquitectura de una sinfonía o de un drama

puesto ya pag. 70.

lírico, los reposos cadenciales forman una continuada sucesión de apoyos tonales.]

Cada sonido de los doce que componen nuestro sistema musical temperado puede servir de base para establecer una tonalidad. Una vez escogido el sonido que ha de servir de tónica o punto de partida, los demás sonidos de la escala pueden pertenecer a su tonalidad, siguiendo un parentesco o afinidad más o menos grande, según su función tonal armónica. El parentesco de tonalidades se determina de dos maneras. Una de ellas es seguir la doble serie de quintas, hacia las dominantes y hacia las subdominantes:

subdominantes.



dominantes.

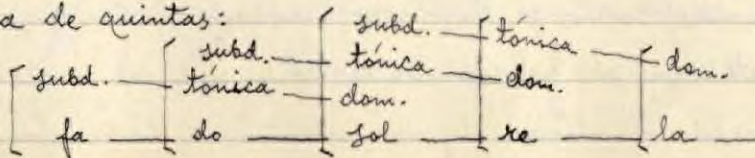
sol bemol - re bemol - la bemol - mi bemol - si bemol - fa - do - sol - re - la - mi - si - fa sostenido.

(descenso hacia la sombra)

tónica

(subida hacia la luz)

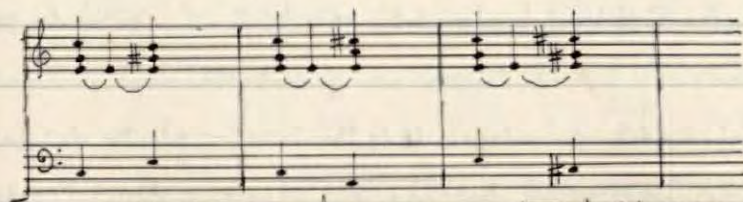
A medida que las tonalidades se alejan de la tónica o punto de partida, el parentesco es más lejano; la tonalidad se hace más borrosa e indecisa, con tendencia a modular y a unirse a tónicas más cercanas. Téngase en cuenta la transformación de las funciones tonales en la cadena de quintas:



La otra manera de determinar el parentesco de tonalidades consiste en buscar, como punto de contacto, un sonido que sea común a los dos tonos. Puede servir de ejemplo el siguiente cuadro, con las tonalidades afines a do mayor:



la bemol, la menor, fa mayor, fa menor, sol mayor, sol menor, mi bemol,



mi mayor, la mayor, do sostenido menor.

Tanto el sistema de quintas como el de notas comunes sirven para modular. En el sistema de quintas se utiliza el procedimiento cadencial, el cual da por resultado cadencias plagales, siguiendo la línea de dominantes, o cadencias perfectas, descendiendo

hacia las subdominantes. Este procedimiento es el mismo que enseñan los tratados de Armonía. Para el sistema de notas comunes no hacen falta las cadencias; basta únicamente apoyarse en la nota que sea común a las dos tonalidades, la cual sirve de trazo de unión.

142 (1)
 Modular significa un cambio completo del ambiente musical; es sustituir una tonalidad cansada por otra, que refresque y vivifique el discurso sonoro, y, para ello, es preciso que la nueva tonalidad dé la sensación de algo inesperado. Para conseguirlo, hay que desechas todo procedimiento que rompa bruscamente el hilo tonal o, por el contrario, prepare tan claramente la nueva tonalidad que, cuando esta llegue, resulte tan cansada como la que se trata de sustituir. El arte de modular es, pues, muy difícil y se carece, casi por completo, de leyes y de reglas que tengan verdadera eficacia. Para modular, como para la invención melódica, hace falta la inspiración. Véase, como ejemplo, una modulación, de do sostenido menor a mi bemol mayor, genialmente hecha por Bizet en su ópera Carmen:

Coro de
sigarrekas.

Orquesta.

Handwritten musical score for 'Coro de sigarrekas.' and 'Orquesta.'. The score is written on three staves. The top staff is for the 'Coro de sigarrekas.' and the bottom two staves are for the 'Orquesta.'. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score shows a modulation from G major to D major. The modulation is achieved by a series of chords: G major, A minor, B minor, C major, D major. The 'Coro de sigarrekas.' part is marked with 'sfz' and 'pp'. The 'Orquesta.' part is marked with 'pp', 'sfz', and 'dim'. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

Como ejemplos de modulaciones transitorias citaremos, una magnífica transformación, de la dominante de sol bemol a la dominante de do mayor, en el poema Scheherazade, de Rimsky Korsakoff:

Handwritten musical score for 'Scheherazade' by Rimsky Korsakoff. The score is written on two staves. The top staff is for the vocal part and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score shows a modulation from B-flat major to D major. The modulation is achieved by a series of chords: B-flat major, C major, D major. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

y una cadena de tonalidades, producidas por acordes de septima de dominante, que saltan de unos a otros sin enlace, pertenecientes al Falstaff, de Verdi:



153 (2)

Es tan importante la tonalidad en las obras musicales, que constituye su verdadero cimiento. No hay música posible sin bases tonales. Conviene advertir que el desarrollo tonal de una obra nada tiene que ver con las oscilaciones transitorias o inflexiones modulantes a tonos extraños, muy frecuentes en la música moderna, y que no llegan a romper el equilibrio tonal. De todos modos, es prudente no alejarse al azar de la tonalidad que se ha escogido como base principal de la obra. Nada hay tan penoso como la fluctuación indecisa entre tonos opuestos, cuyo resultado produce siempre una impresión vacilante. La tonalidad juega importantísimo papel en la música dramática y también en la ~~música sinfónica~~ música sinfónica de carácter pintoresco, bajo el punto de vista de luz y de sombra, según se incline hacia las dominantes o hacia las subdominantes.

154 (3)

La melodía acompañada.

Una serie de frases melódicas, a continuación unas de otras, constituyen la melodía completa. Aún suponiendo que sus elementos constitutivos sean de los más simples, la melodía en su plenitud pertenece a la arquitectura musical. Las leyes tonales y la simetría de su conjunto requieren un equilibrio perfecto. La forma más usual de la melodía, por su sencillez y simplicidad, es la llamada lied, de tipo ternario. Esta forma tripartita, en lo que se refiere a la melodía, consta de tres secciones, completamente independientes entre sí:

1ª sección; frase melódica ternaria (o binaria) que, partiendo de la tonalidad inicial, oscila hacia un tono próximo, bien siguiendo las dominantes o subdominantes, o adoptando el sistema de notas comunes. La frase terminará con cadencia resolutoria en el tono nuevo.

2ª sección; frase melódica central, en la nueva tonalidad, completamente diferente de la primera, aunque guardando siempre el mismo sentimiento de unidad y de expresión. Hacia el final debe

preparar, por medio de una modulación, la vuelta al tono inicial. 3ª sección; en el tono inicial y a base de la frase melódica de la primera sección, aunque sin oscilaciones a otra tonalidad y resolviendo en una cadencia conclusiva.

A la melodía en forma de lied se le escribe un acompañamiento instrumental, generalmente para piano. No se trata de una simple armonización, sino de música libre. Para dar una idea de esta clase de escritura, bastarán algunos ejemplos, siguiendo un orden cronológico, que marque la evolución y progresos de la literatura pianística.



Helemann. (1728)

Este acompañamiento es, simplemente, la realización de un bajo continuo, es decir, que participa más de armonización que de música libre.



"La ópera casera", tonadilla de Pablo del Moral. (1799)

Aunque reducción de la orquesta, se ve claramente que la armonización primitiva da paso a un acompañamiento en escritura figurada, con arpeggios en la región grave y diseños melódicos independientes en la región aguda.

Handwritten musical score for Schumann's "Die Forelle" (1851). The score is in 6/8 time and consists of two staves. The right staff features a melody with a trill and a fermata. The left staff features arpeggiated chords, some marked with "p" (piano) and "cresc" (crescendo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Schumann. (1851)

Los arpeggios se amplian, formando sonoridades casi orquestales, de gran dulzura.

Allegretto.

Handwritten musical score for Franck's "Les Dîners de l'été" (1890). The score is in 9/8 time and consists of two staves. The right staff features a melody with a trill and a fermata. The left staff features arpeggiated chords, some marked with "p" (piano) and "dolcissimo" (dolcissimo). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 9/8.

Franck.

Acompañamiento en acordes, pero con un sentido moderno de ambiente y de sonoridad.

Moderato

legatissimo

PP

Frank.

Acompañamiento de tipo moderno, en arpeggios y con el ritmo contraviado.

Moderato

F. Nim.

Acompañamiento obstinado, formando una serie de grupos iguales.

Debussy.

Acompañamiento algo recargado y barroco, a causa de sus múltiples elementos. Sin embargo, el efecto sonoro es muy fino.

Música primitiva

La música griega.

Se considera como base del arte musical griego, una fórmula sonora, conocida con el nombre de doxisti, punto de partida de toda la teoría de sonidos, intervalos y tonos. La escala dórica se compone de dos tetracordes unidos, en sentido descendente, presentando, cada uno de ellos, dos tonos y un semitono. Aristóteles, en sus Problemas, llama "cuerpo de la armonía" a las dos notas extremas y a las dos centrales, de tal manera, que este conjunto de cuatro notas fuese el esqueleto fijo de la escala. Los tetracordes principales se ampliaban, en el agudo y en el grave, con otros tetracordes complementarios, a los que se unía una nota grave, resolutive, denominada proslambanómene. La reunión de los cuatro tetracordes recibía el nombre de sistema teleión, concediéndose especial importancia a la nota central, meze, o mediana, algo parecida por su valor tonal a nuestra tónica.

El sistema completo, con sus nombres, es el siguiente:

Tetracorde agudo (conjunto)	la - nete	} hiperboleón.
	sol - paranete	
	fa - trite	
Escala tipo, con sus dos tetracor- des disjuntos.	mi - nete	} diezeugmenón.
	re - paranete	
	do - trite	
	si - paramese	
	la - mese (o mesima)	} mesón
	sol - lichanos	
	fa - pachypate	
	mi - hypate	
	re - lichanos	
Tetracorde grave (conjunto)	do - pachypate	} hypatón
	si - hypate	
	la - proslambanómene.	

Los griegos ampliaron su sistema musical, creando nuevos modos y nuevas escalas,

que comenzaban en los diferentes grados de la primitiva escala fundamental. Dichas escalas se diferenciaban unas de otras en la posición que ocupaban los semitonos. De este modo quedaron establecidos los modos frigio y lidio.

frigio: re, do, si, la, sol, fa, mi, re.

lidio: do, si, la, sol, fa, mi, re, do.

De la transposición a la octava inferior del tetracorde agudo, añadiendo en el grave un sonido colocado a la distancia de un tono, resultaron tres modos secundarios, que conservaron el nombre de los principales, anteponiéndole la partícula hypo:

hipodórico: la, sol, fa, mi, re, do, si, (la).

hipofrigio: sol, fa, mi, re, do, si, la, (sol).

hipolidio: fa, mi, re, do, si, la, sol, (fa).

De la transposición a la octava superior del tetracorde grave, añadiendo en el agudo un sonido colocado a la distancia de un tono, resultaron otros tres modos secundarios, con el nombre de los principales, anteponiéndole la partícula hipe:

hiperdórico: (si), la, sol, fa, mi, re, do, si.

hiperfrigio: (la), sol, fa, mi, re, do, si, la.

hiperlidio: (sol), fa, mi, re, do, si, la, sol.

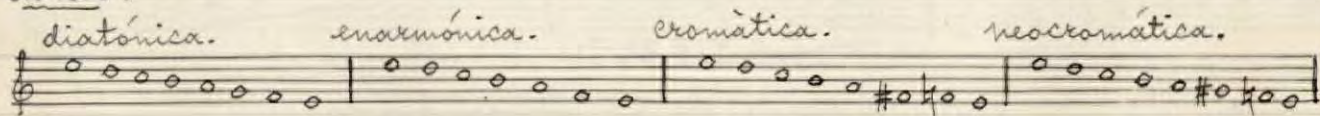
El hipodórico se llamó también eólico; el hiperdórico, mizolidio; y el hipofrigio, jónico. He aquí el sistema completo:



Los tonos que llevan la partícula hiper fueron muy poco usados, quedando únicamente, en la práctica, los tres principales, los secundarios que llevan la partícula hipo y el hiperdórico, bajo el nombre de mizolidio:



Los tonos griegos revestían cuatro formas: diatónica, o normal; enarmónica, suprimiendo algunas notas de los tetracordes; cromática, llevando notas alteradas; y neocromática, variante de la anterior. He aquí las cuatro formas, aplicadas al modo dórico:



El ritmo constituyó un elemento preponderante en el sistema griego, a modo de marco, destinado a sostener y dar color a la melodía. Casi todos los informes que nos dan los textos antiguos sobre el sistema rítmico de los griegos tiene como base el arte vocal, en donde predomina el valor y duración de las sílabas. En efecto, las palabras, cual molde necesario al ritmo, determinaron con toda pre-

lision la estructura y las leyes que convenían a cada una de las diferentes especies de versos. Entre estas especies figuran los versos "en série", propios de la comedia ó de la tragedia, todos de igual medida; los versos "en sistema", que son completamente irregulares, formando grupos de distinta medida; los "versos líricos", nunca de gran longitud y que toman aspectos diversos, según la estructura de la música, a la cual van unidos.

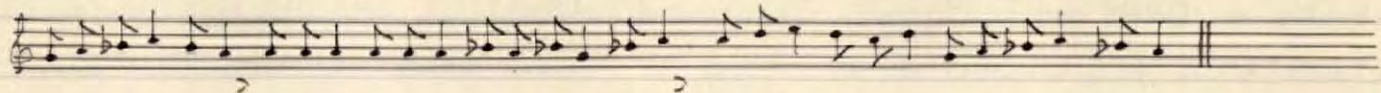
Las medidas griegas se dividían en varias clases: la medida o "compás simple", se componía de un solo tiempo ó pie; la medida "Compuesta", se formaba por la agregación de dos o más tiempos; la medida "heterogénea", se producía por la yuxtaposición de tiempos pertenecientes a géneros rítmicos distintos; la medida "metabólica" encerraba siempre una modulación. Los grupos de versos formaban las estrofas, cuyo estudio y las minuciosas reglas a que estaban sujetas, constituye la parte más compleja y difícil de la métrica griega.

Más o menos mutilados, se conservan algunos fragmentos de música griega. Uno de los más curiosos es el "Cantar de Seikilos". Fue encontrado en Tralles (Asia Menor), grabado con un cincel en una columna:



El "Himno a Helios" (al sol) fue descubierto en 1581 por Galilei, y se atribuye a Mesomedes de Creta:





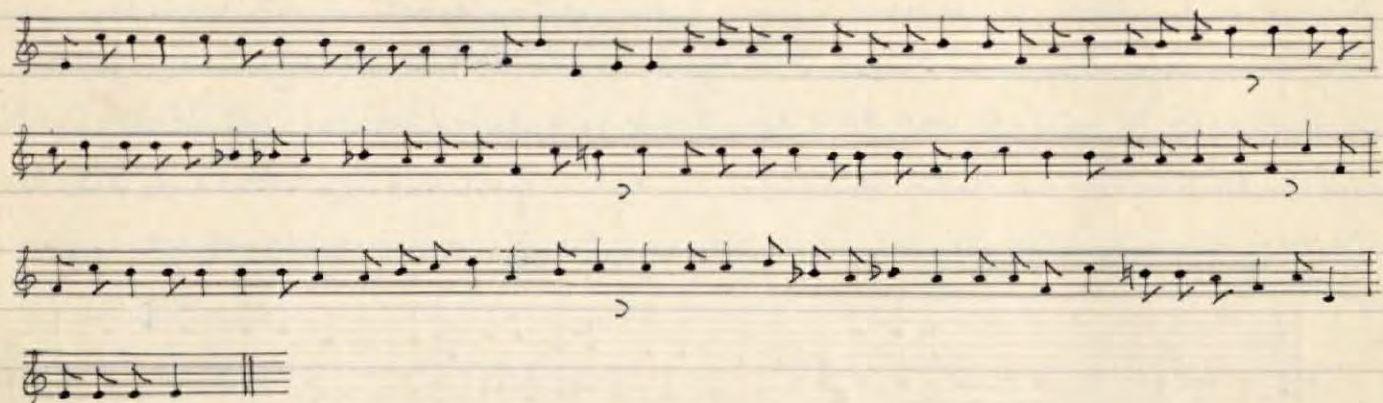
El himno a la Musa se conservó en un manuscrito bizantino, atribuyéndose primero a cierto personaje llamado Dionisio y, más tarde, al mismo Mesomedes. Juntamente con la voz aparece una parte de cítara; no se sabe con certeza si esta parte de cítara es auténtica o ha sido añadida en época posterior. La cítara se limita a seguir la voz, paso a paso, con algunos adornos. He aquí un fragmento:

Voz.

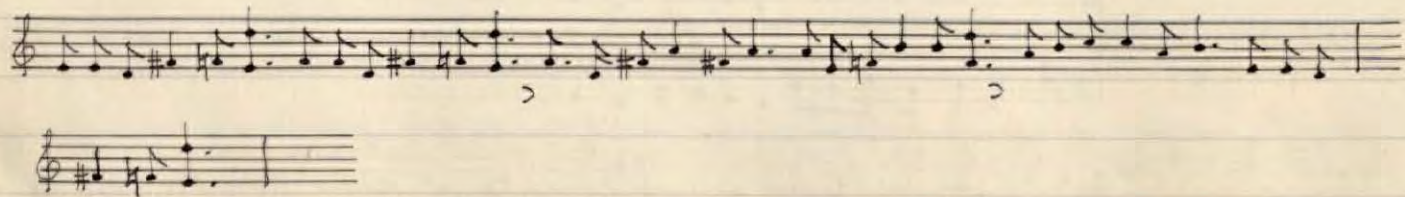
Cítara.

Los himnos en honor de Apolo, cuyo origen ^{se} remonta al siglo II antes de J. C., fueron

descubiertos en Delfos por la Escuela Francesa de Atenas, en 1894. He aquí la primera estrofa del primer himno:



El fragmento que pertenece al Orestes, de Eurípides, fue descifrado por el filólogo Kesseler de un papiro perteneciente al archiduque Regnier:



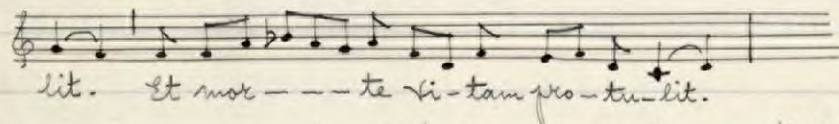
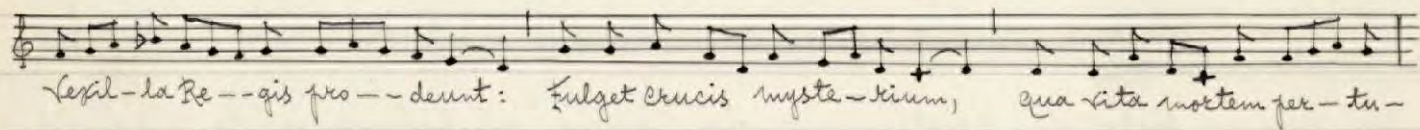
El Cantar de Seikilos está escrito en modo Frigio, los himnos a Helios, a la Musa y a Apolo, pertenecen al modo Dórico. El fragmento de Eurípides es importante por estar escrito en la escala cromática del modo Dórico; sin embargo, es imposible dar un juicio definitivo, a causa de las mutilaciones que aparecen en el documento.

El canto litúrgico.

En los primeros siglos del Cristianismo, la Iglesia, al difundirse, se subdividió en varios grupos, según sus afinidades y sus ritos. Dicha subdivisión, extendiéndose también a la organización musical, agrupó los estilos y escuelas del canto litúrgico en varias ramas, lo suficientemente características cada una de ellas para tener su sello propio, diferenciándose de las demás.

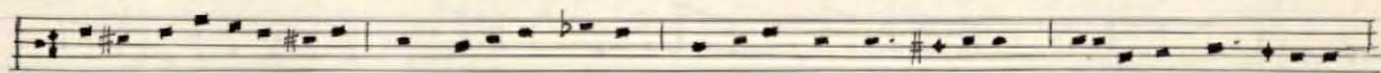
El canto litúrgico galo perteneció a la iglesia establecida en las Galias. Su forma musical era parecida a la del canto romano, aunque con estilo más popular y más simple. Es probable que el canto galo recibiese influencias de la escuela bizantina, a juzgar por las relaciones que tenían los galos con los países orientales. Su repertorio no debió ser grande, distinguiéndose algunas de sus piezas por la a-

abundancia de vocalizaciones y de adornos. Todavía la liturgia romana conserva algunos cantos de esta escuela, entre ellos el Vexilla regis, que se canta durante la adoración de la Cruz el Viernes Santo y que se atribuye a Venancio Fortunato de Poitiers:

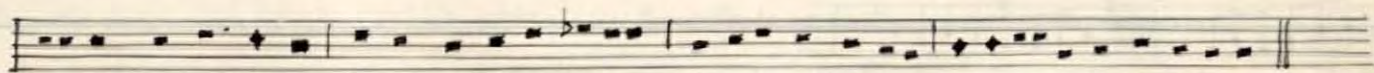


España poseía un canto litúrgico, denominado Isidoriano, Eugeniano y, por último, Mozárabe, cuando sufrió las influencias del arte oriental. Los documentos que hasta nosotros han llegado referentes al canto mozárabe, se hallan esparcidos por archivos y catedrales. El obispo Fabián y Tucko y el maestro de capilla Gerónimo Romero de Añila han hecho especiales estudios sobre los orígenes, notación y bellezas del canto mozárabe, reproduciendo los neumas visigodos, con su correspondiente traducción en notación moderna. A pesar de ello, los neumas de la notación mozárabe

Se constituyen todavía un problema indescifrable para los traductores; tal es su dificultad. Como curioso ejemplo del canto Isidoriano, presentamos el antiquísimo Himno de San Forcuato, tal como se canta en la Catedral de Toledo, sin que sea posible garantizar, de un modo absoluto, la exactitud de la traducción moderna:



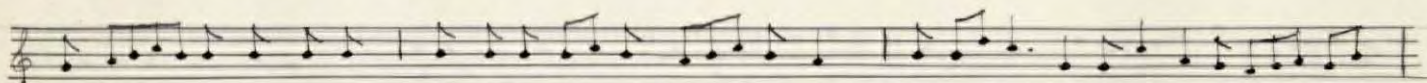
Urbis Roma -- lea jam toga candida Sep-tem Ponti-fi-cum Destina pro-micat



Mi-sos Hesper-xi-ae quos ab Apосто-los Ad-signat fidei pri-s -- ca relati-o

La escuela ambrosiana procede de Milán, pues esta diócesis quiso conservar su liturgia, con cantos especiales, que la tradición hace venir de San Ambrosio, antiguo prefecto, y después obispo de Milán. Según parece, San Ambrosio introdujo en Milán el uso, establecido en las iglesias de Antioquía y de Siria, de cantar los salmos en coro, escribiendo él mismo, o adaptando de las iglesias orientales, himnos con estrofas uniformes y cadenciosas, para que el pueblo pudiese cantarlas. Estos himnos, por su carácter fen-

lillo y popular, se prestaban a todos los versos de la misma medida; además, su especial estructura permitía que los medios de expresión se alterasen, presentando aspectos demasiado simples, o abusando de ornamentos y de adornos. He aquí una antífona ambrosiana:

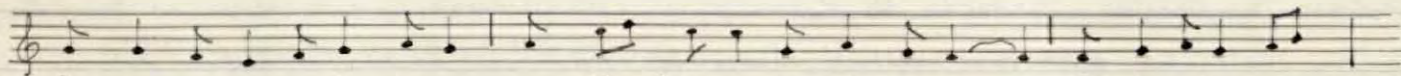


Lauda -- te Dominum, quoniam bo-nus est psalmus, a-lle -- -- -- -- -- lu --

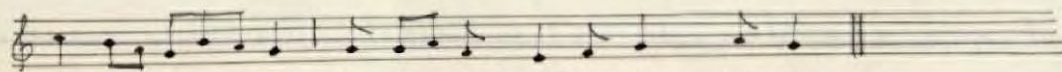


-- ia a-lle -- lu -- -- ia.

Otro magnífico himno de la escuela ambrosiana es el siguiente:



Jam surgit hora tex-ti-a qua Christus as-cendit cru-cem. Nil insolens mens



co-gi-tet -- In-ten-dat affec-tum precis

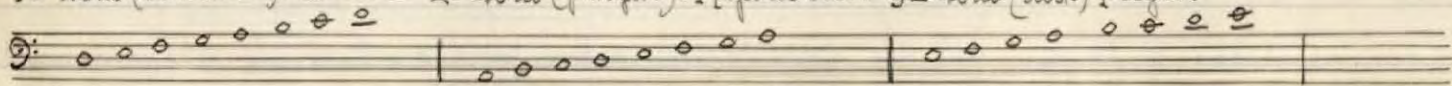
La escuela romana fué la más célebre, pues su importancia y perfección artística le han permitido llegar hasta nuestros días. Su origen remonta al año 380, época en la cual se organizó en Roma el canto litúrgico, importando los usos establecidos en la iglesia de Jerusalén y adoptando el canto de antífonas y aleluyas de la misa. El verdadero organizador del canto romano fué San Gregorio, el Grande, embajador en Bizancio y Pontífice después. San Gregorio organizó los cantos y los repartió según las fiestas del año, formando un libro denominado Antifonario, el cual fué sujeto con una cadena al altar de San Pedro, en Roma. El Antifonario o Gradual, unido al Sacramentario, libro de plegarias, y al Leccionario, constituyen lo que se llama actualmente Misal.

El canto litúrgico utiliza como notación los neumas, escritos sobre el tetragrama. Estos neumas llevan, como principio, la acentuación. Hay neumas simples, que responden a la elevación de la voz (áxis), cuyo nombre es Virga y otros que significan el paso del agudo al grave (tézis), denominados punctum. Se completa la notación con neumas dobles y triples, propios para adornar y dar expresión a las melodías gregorianas. La notación completa es la siguiente:

 punctum.  virga.  podatus (nota grave que precede a la aguda).  clivis (nota aguda precediendo a la grave).  torculus (nota aguda entre dos notas graves).  porrectus (nota grave entre dos notas agudas).  scandicus (tres notas ascendentes).  climacus (tres notas descendentes).

El canto gregoriano se basa en escalas tipos, que se diferencian entre sí por la colocación de los semitonos y toman su origen y contextura del sistema tonal de los griegos, aunque de una manera algo convencional. Hay cuatro modos, o tonos, principales o auténticos y cuatro secundarios o plagales. A todos ellos se le aplican nombres griegos, si bien estos nombres no se ajustan a los de las primitivas escalas griegas:

1^{er} tono (auténtico). Dórico. 2^o tono (plagal). Hipodórico. 3^{er} tono (aut.) Frigio.





Los tonos se reconocen por el ámbito de la melodía y, sobre todo, por la nota final. El ámbito coincide, nota más o menos, con la extensión de la escala respectiva. En cuanto a la nota final, es la misma para cada tono auténtico y su plagal correspondiente, estando representada por la nota más grave del tono principal. De este modo, el dórico e hipodórico tienen como nota final el re; el frigio e hipofrigio finalizan en mi; el lidio e hipolidio en fa; el mixolidio y el hipomixolidio en sol.

Como en la sinagoga, la base de todos los textos cantados es el Salmo. En su primer aspecto, el Salmo se canta directamente, es decir, los versículos se siguen unos a otros, sin repetir ninguno de ellos; el Salmo así constituido se llama tracto. El segundo aspecto es más complicado y obedece a cierto orden en la colocación de los versículos, respon-

diendo el coro al solista con un pasaje repetido, a modo de estribillo. Esta forma del salmo se denomina responsorio, y también gradual, si se halla profusamente adornado. El tercer aspecto del salmo es la antífona, que se reconoce porque el coro toma parte en toda ella, dividido en medios coros durante las palabras del salmo, y reunidas todas las voces en el estribillo.

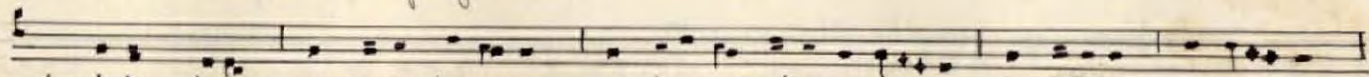
Otra forma del canto litúrgico es el himno. Los primitivos himnos tienen casi todos la estructura del salmo, con el texto en verso. Los modelos más antiguos pertenecen a la escuela ambrosiana, con estilo popular y ritmo cadencioso, cualidades que facilitaron mucho su divulgación por los monasterios. Más tarde, en los siglos VIII y IX, se escribieron nuevos himnos, aunque siempre imitando el estilo de los anteriores.

Notker, llamado también "el Hartmundo", nació en el año 840. Vivió como fraile en el convento de Saint-Gall, en Suiza, y fue canonizado después de su muerte, ocurrida en el año 912. La celebridad de Notker proviene de haber divulgado en las iglesias de Occidente la Secuencia o prosa, originaria de las iglesias orientales. La Secuencia consistía en rellenar con palabras la vocalización ornamental

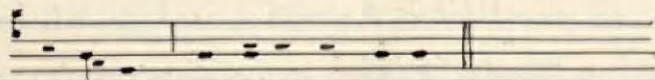
con que termina el Alleluia. La secuencia se amplificó, aproximándose al himno, adoptando, generalmente, la siguiente forma: entrada, o preparación; varias estrofas, o cláusulas, que se repetían de dos en dos; frase final. En algunas secuencias quedaban suprimidas la entrada y la frase final, quedando una sucesión de estrofas, esal un verdadero himno.

Tutilón, contemporáneo de Notker y también fraile de Saint-Gall, fue el inventor de los tropos. La novedad del tropo consistía en intercalar nuevas frases, alternando con las primitivas, a modo de ampliación o desarrollo. El tropo tuvo una época de apogeo, después de la cual cayó rápidamente.

Es muy difícil seguir la cronología del canto litúrgico, aunque parece probable una lenta evolución desde la melodía simple y sin adornos, hasta la simétrica forma de los himnos y de las secuencias. Presentamos algunos ejemplos que permiten seguir esta evolución, abarcando, en lo posible, las diferentes modalidades y géneros de la melodía gregoriana:

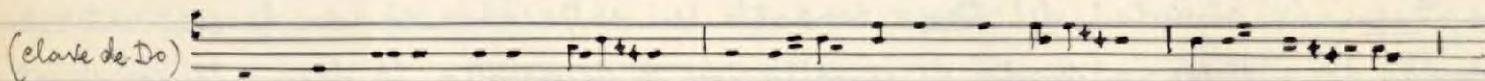


(Clave de do) *Lutum fecit ex spūto Dominus, et dirigit oculos meos: et abi-i, et la-li,*

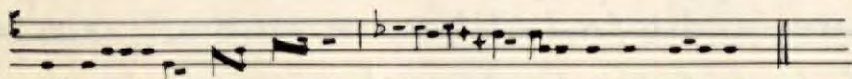


et vidi, et credidi De-o

Antífona primitiva, que se canta en la Comunión del miércoles después del IV domingo de Cuaresma. Silábica, de relieve casi plano y de corto ámbito es, sin embargo, muy expresiva.

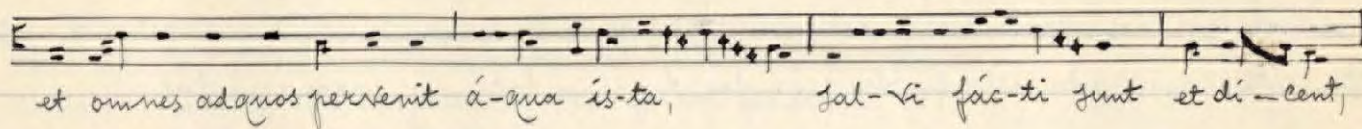
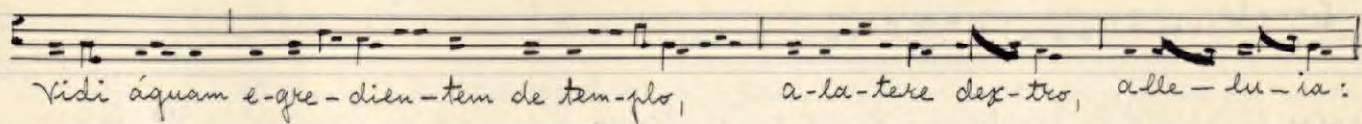


Qui manducat meum car-nem, et bi-bit meum sangui-nem, in me ma-net,

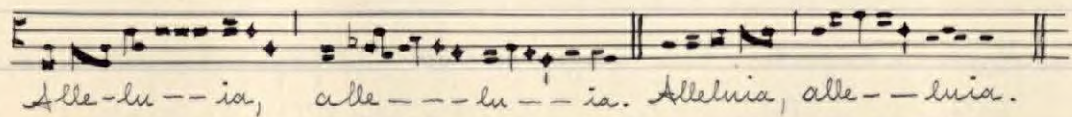


et e--go in e-o, di-----cit Dominus

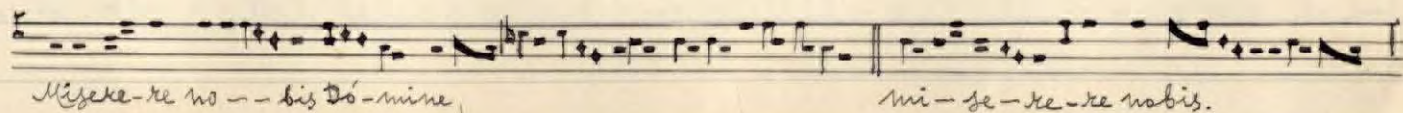
Comunión del IX domingo después de Pentecostés. Antifona ornamental, de gran ámbito, y en la que aparecen numerosos neumas dobles y triples. No obstante, la línea melódica se percibe claramente.

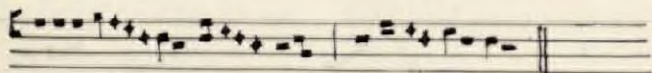


Aspersión del agua bendita en los domingos de Pascua, hasta Pentecostés. Antifona ornamental, con profusión de neumas decorativos.

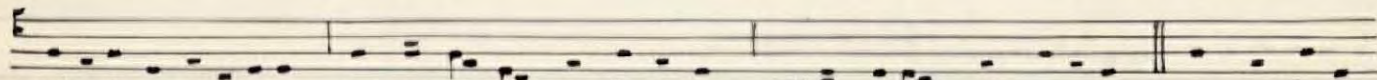


Fórmulas ornamentales del "Alleluia".

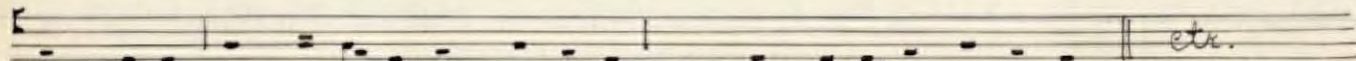




Estrofas finales del Tracto que se canta el tercer domingo de Cuaresma. El tracto es un salmo en el que los versículos, o estrofas, se siguen unos a otros, sin repetir ninguno de ellos. En este caso, cada estrofa va seguida de una fórmula acronimada.

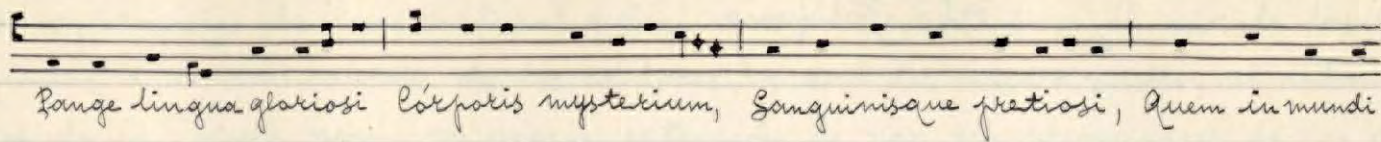


Dies irae, dies illa, Solvet saeculum in favilla: Heste David cum Sibylla. Quantus tremor



est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!

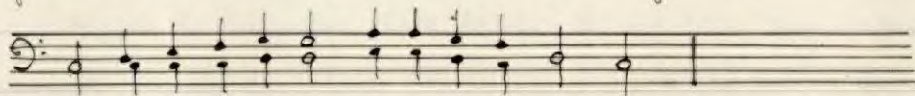
Secuencia de la Misa de Difuntos. Este trozo, de los más populares de la escuela romana, se atribuye a Tomás de Celano (comienzos del siglo XIII). La secuencia pertenece ya al género de las prosas, divulgadas por Notker, diferenciándose muy poco del himno. Son de escritura simple, casi silábicas, con algunos neumas dobles y ritmo ca-
lencioso.



Himno de procesión, para la fiesta del Corpus. Los himnos presentan las mismas características que las secuencias en cuanto se refiere a escritura y ritmo.

La Polifonía

Y todos los documentos antiguos demuestran que las civilizaciones primitivas desconocían la armonía, en el sentido moderno de la palabra, es decir, en el acoplamiento de voces. Hucbaldo, en el siglo IX, hace mención del organum, como cosa muy conocida. El organum, llamado también diafonía, es un conjunto de dos voces, de las cuales, la parte de canto se denomina vox principalis y la parte de acompañamiento, vox organalis, dando por resultado un contrapunto rudimentario, que se acerca, por su textura instrumental, al carácter de la música de órgano, de donde, quizá, proviniese su denominación de organum:



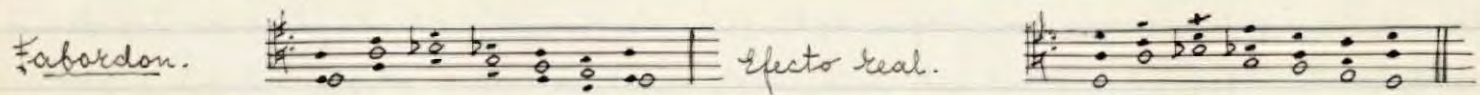
En la diafonía se mezclaban disonancias y consonancias, y hasta se aumentaban a tres el número de voces. Se han dado varias explicaciones sobre el origen de la diafonía y sobre el empleo de cuartas y de quintas paralelas en serie. De todas

estas explicaciones, la más natural y lógica es la que atribuye el uso de las cuartas y quintas á la comodidad de los cantores, y aún del mismo pueblo, al entonar los cantos de la iglesia según su propia extensión de voz, sin preocuparse de las demás voces.

Un progreso sobre la diafonía fué el discanto. En su origen era una melodía que acompañaba nota contra nota al canto litúrgico; pero, como dicha melodía la improvisaba el chantre en el momento de cantarla, tomó el nombre de canto alla mente y también de canto al libro. El carácter especial del discanto consistía en proceder por movimiento contrario, diferenciándose en esto de la diafonía, que empleaba movimientos paralelos. Más tarde, el discanto se perfeccionó, aumentando hasta tres el número de voces, adornando las melodías con notas de paso, con imitaciones y con floreos, constituyendo un contrapunto, base y preparación de una forma tan perfecta como había de ser la polifonía.

En Inglaterra tuvo origen una especie de diafonía, conocida con el nombre de fabordon. Su escritura era paralela, resultando aparentemente una serie de quintas; pero, como la parte inferior estaba a cargo de una voz aguda, el efecto real

aparecía como una série de sextas. Es posible que de esta transposición tomase el nombre italiano de falso-bordone:



sica proporcional, escribiendo un tratado que comenzaba así: "Ego, Franco de Colonia".

A Perotin y a los dos Franco se unen otros nombres ilustres: Jérôme de Moravia, Vitry, Muris, Gintor, Odington, Funstede, Glarean y Marchettus de Padua. El más famoso de todos ellos fue Juan de Muris, autor del tratado Speculum musicae, obra importante, en la que trataba de los intervalos, proporciones, consonancia y disonancia, música antigua según Boecio, modos eclesiásticos, música proporcional y disconto.

Las obras más antiguas de la polifonía, reproducían el texto mismo de los oficios religiosos, y su arte consistía, únicamente, en amplificar o adornar un poco los temas gregorianos. Los compositores se entretenían en tratar contrapuntísticamente los motivos más conocidos de la liturgia. En esta época preparatoria, los compositores, encerrados en los estrechos límites del texto y de los temas gregorianos, daban a sus obras una apariencia de forma, por ciertos diseños que predominaban y que reaparecían de vez en cuando. Sin abandonarse jamás a desbordamientos de expresión, presentaban, por el contrario, cierta tendencia a la monotonía, engendrada por la timidez y por un exagerado respeto a las fórmulas.

La polifonía tuvo su origen en los Países Bajos. Desde sus comienzos se dividió

netamente en dos aspectos, religioso y profano. En realidad, la polifonía, tanto religiosa como profana, carecía de forma determinada, pues la arquitectura musical estaba aún en embrión. Su estructura dependía siempre de la expresión y del sentimiento del texto. La música sigue, paso a paso, la contextura de las palabras, de tal manera, que a cada frase literaria corresponde una frase diferente musical, que se desarrolla sobre sí misma, hasta que cada una de las partes recitantes la han expuesto sucesivamente. La verdadera dificultad técnica de esta clase de música consiste en que no hay ninguna parte principal que predomine sobre las demás y, por lo tanto, ninguna subordinada tampoco. Todas las voces se mueven con perfecto orden y equilibrio, sin tomar nunca el aspecto de una parte de relleno, sin depender del bajo, ni acompañar a la parte superior. Casi siempre, una voz expone la primera frase, siguiendo las demás voces, en un orden parecido al de la fuga. Cada vez que el texto presenta nuevas palabras, se establece también una nueva frase musical que imitan las demás voces, continuando el mismo procedimiento. Algunas veces las frases son dobles, es decir, que la melodía va acompañada de otra frase subalterna, la cual evoluciona alrededor de la principal, respetando sus acentos.

Polifonía religiosa.

En la polifonía religiosa, las melodías procedían directamente del canto gregoriano o le imitaban. A veces afectaban formas silábicas, como las antifonas primitivas; otras veces estaban sobrecargadas de adornos y ornamentos, recordando la complicada línea del aleluya; también tomaban carácter cadencioso en algunas ocasiones, como si quisiesen imitar el ritmo de los himnos y de las secuencias; todo ello mezclado con intenciones de un simbolismo plástico. Para dar variedad a estas melodías, los compositores solían contrariar el ritmo, disponiendo los grupos de notas de tal manera que, cuando una voz las prodigaba, las demás voces quedaba casi quietas.

La polifonía religiosa comprendía, en primer lugar, las cinco piezas que constituían la misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Como tema principal de la misa se escogía una melodía gregoriana, la cual servía de base y, al mismo tiempo, de enlace entre las diferentes piezas. A veces, los compositores elegían, en lugar de un motivo gregoriano, una canción profana o galante. De todos modos, las notas de la canción, diluidas en la trama polifónica y escritas en figuras de mayor du-

ración perdían su carácter profano. Sin embargo, se llegó al mayor abuso, mezclando el texto profano con las palabras litúrgicas. Fue entonces cuando el papa Pío IV encargó a Palestrina que escribiese misas con temas originales, o cuando menos, entresacados del canto gregoriano en su primitiva pureza. Palestrina cumplió el encargo, e hizo la famosa misa del "papa Marcelo".

Además del motete, existía el responsorio, variante de aquel, pues se divide en dos partes, el responsorio propiamente dicho, y el versículo, corto fragmento de menor interés, después del cual se repite, para terminar, la última frase de la primera parte. El responsorio no se halla casi nunca aislado, sino formando grupos de tres.

La primera época de la polifonía comprende un núcleo de compositores flamencos y franceses, entre los que se destacan Dufay, Okeghem, desPres y Clemens non papa. En las obras se nota cierta indecisión en la línea general de las voces, ~~ciertas~~ fórmulas rudimentarias, que recuerdan los procedimientos del disconto, y también alguna platitude monótona, como si faltase el relieve de la expresión.

Estas lagunas desaparecen al llegar a la segunda época, que podemos llamar de florecimiento, en la cual la escritura se perfecciona hasta llegar al más alto

grado de pureza y la forma se amplifica y se engrandece. Es la época gloriosa de Gabrieli y Palestrina, en Italia; de Morales, Guerrero y Victoria, en España; de Rolando de Lasso, en Flandes.

La tercera época marca la decadencia de la polifonía; pero, conviene advertir, que en este caso, la palabra decadencia no significa falta de mérito en las obras, sino más bien cierta intrusión de elementos y de procedimientos completamente extraños a la verdadera escritura polifónica. En primer lugar, la expresión se dramatiza poco a poco, buscando efectos contrarios a la emoción íntima del motete y del responsorio. En segundo lugar, aparece el bajo continuo con sus acordes y armonías en bloque, arrollando la fina trama de las voces, que se convierten en partes de relleno, con la única misión de acompañar a la voz principal. En esta época figuran compositores italianos y alemanes: Asola, Anerio, Allegri, Hichinger, Hassler y Schütz.

La polifonía nació en Flandes, en pleno siglo XV, con la aparición de Guillermo Dufay, a quien los musicógrafos tienen por fundador del contrapunto vocal flamenco.

Según algunos autores, nació en Chimay, en 1400, aunque otros aseguran que debió nacer en Fay-le-Ville o en Fay-le-Chateau (todas ellas son ciudades pertenecientes al Henoa). Cantor en la Capilla Pontificia de Roma, fue, en 1434, a la corte de Felipe, el Bueno, de Borgoña; vivió siete años en Saboya, y desempeñó, por último, el cargo de canónigo en Cambrai, en cuya ciudad murió.

Pasan de ciento cincuenta composiciones, entre misas, motetes y canciones, las que se conservan de Dufay. Sus misas más conocidas se titulan: Ecce ancilla Domini, l'Homme armé, Se la face ay pale y Fant me déduis. Estos títulos resultan algo extraños para ser aplicados a obras religiosas, pero Dufay, como la mayor parte de sus contemporáneos, siguió la costumbre de aplicar melodías populares y profanas a las misas, para animar y dar vida a la severa polifonía. La canción de l'Homme armé sirvió de tema para más de cuarenta composiciones, misas casi todas ellas, de las cuales la de Dufay es la más antigua.

Trás el fundador de la escuela, Dufay, aparece Binchois, discípulo de Dunstable, haciendo una utilísima labor pedagógica y formando un grupo de músicos, del que se destacan compositores tan ilustres como Caron, Faugue, Busnois,

Régis, Okeghem, maestro este último de Loyset Compère, La Rue y Josquin.

De todos los discípulos de Binchois, es Okeghem el más ilustre, no ya solamente por el mérito de sus obras, sino también por haber continuado la labor pedagógica de su maestro. Juan de Okeghem se cree que nació en Barlais, hacia 1430. Fue capellán al servicio de Carlos VII, en París, y, más tarde, maestro de la capilla real. La escritura contrapuntística de Okeghem tiene verdadero relieve y hace olvidar las primitivas y rudimentarias combinaciones del disconto. Se conservan de él: diez y siete misas, siete motetes, un Deo gratias a treinta y seis voces, diez y nueve canciones y una colección de cánones.

El más ilustre de los compositores de este grupo fue Josquin des Prés, llamado por sus contemporáneos "el príncipe de la música". Nació en el Hénau hacia 1450, ocupando el puesto de maestro de capilla en la catedral de Cambrai, y después el de Cantor en la Capilla Pontificia de Roma. Murió en Condé, en 1521, cuando ocupaba el cargo de preboste del Capítulo en la catedral. En casi todas las antologías y colecciones del siglo XVI se encuentran motetes de este compositor, más algunas obras inéditas, conservadas en la Capilla Pontificia y en las bibliotecas de Munich y de

Cambray. Entre sus motetes se destacan: Ave Christe immolatus, Ave verum corpus, Miserere mei Deus y Ave Maria gratia plena.

Miserere mei Deus es un salmo à cinco voces, dividido en tres partes, de grandes dimensiones y sumamente curioso a causa de la quinta voz, denominada vagus o voz errante, que lleva el tema principal o Cantus firmus. Dicha voz desciende un grado en cada uno de los versículos de la primera parte, formando la escala menor (partiendo de la dominante). En la segunda parte recorre otra vez los ocho grados subiendo; y en la tercera, vuelve a descender, deteniéndose en la quinta nota, es decir, en la tónica.

La polifonía de los Países Bajos obtiene su verdadero florecimiento con el nombre glorioso de Rolando de Lasso. Nació en Mons, en 1532 y ejerció el cargo de maestro de capilla de San Juan de Letrán, en Roma, hasta que el duque Alberto V de Baviera le llamó a Munich, para confiarle la dirección de su capilla. Murió en 1594. Rolando fue un compositor tan fecundo, que sus obras pasan de dos mil, algunas de ellas magníficas y que causaron la admiración de sus mismos contemporáneos. La escritura manifiesta ya un considerable progreso sobre Jos-

quin y sus antecesores, por su claridad, su perfección, y también por el sentido de la proporción.

Además de las misas impresas, se conservan inéditas algunas otras, basadas en canciones profanas y con los siguientes títulos: Je suis deshéritée, Triste départ y On me l'a dict. Una de las obras más célebres de Lasso es la colección de "Salmos de penitencia de David", cuyo original, conservado en Munich, está preciosamente adornado con miniaturas. Se cree que Lasso escribió más de cien Magnificat, publicados bajo el título de Fubilus Beatæ Virginis. En cuanto a los motetes, cuyo número llega a dos mil, designados con el nombre de Cantiones sacrae, son emocionantes y confinan con la música dramática.

El motete Timore et tremore, a seis voces, está construido en dos partes que ofrecen gran equilibrio. La primera es una plegaria en tres frases: Timore et tremore, Miserere mei, Quoniam in te. La segunda parte presenta una gradación dinámica muy interesante: comienza con la frase Exaudi, Deus, en calma absoluta; sigue quia refugium meum, en expresión de esperanza; y finaliza con Domine, invocasti te, de gran inquietud, subiendo incesantemente, hasta llegar a una gran explosión dra-

mática.

En Italia, la polifonía alcanza su mayor grado de intensidad. A pesar de ello, el espíritu y sentimiento de la música italiana está poco de acuerdo con las leyes, algo severas, del contrapunto. Es, más bien, artículo de importación, traído por los compositores del norte, los cuales fundaron escuelas de música en Italia, hicieron los primeros pasos de los nuevos maestros y construyeron los cimientos del maravilloso edificio polifónico.

Costanzo Festa parece haber sido el precursor de la polifonía en Italia. Se ignora, casi por completo la vida de Festa; parece ser que, en 1514, entró como Cantor en la Capilla Pontificia, muriendo en 1545. El mayor elogio que puede hacerse de sus obras es el parecido que tienen con las de Palestrina. Festa escribió motetes, madrigales, letanías, un Credo (inédito) a cinco voces y un Te Deum, la más famosa de sus obras, pues se ha cantado hasta hace poco tiempo en las grandes solemnidades del Vaticano.

Más ilustre es el nombre de Andrea Gabrieli. Este compositor era Veneciano

y discípulo de Villaert. Fue nombrado maestro de capilla de San Marcos, sucediendo después a Merulo en el puesto de segundo organista de dicha iglesia. Gabrieli es el fundador de la escuela veneciana y compositor fecundo, pues escribió motetes, misas, madrigales, Salmos penitenciales, Canzoni alla francese per l'organo, intonazioni, ricercari y cantos de fiesta a doble coro.

Sacerdos et Pontifex es un motete a cuatro voces, constituido por tres frases: Sacerdos, et Virtutum y Pastor bone, terminando con la invocación Ora pro nobis, la cual desarrolla dinámicamente el tema, disminuyendo los valores de las notas.

Giovanni Pierluigi, llamado también Gianetto, es designado generalmente con el nombre de Palestrina, por haber nacido en esta villa, la antigua Pretesto, hacia 1514 o 1515 (en 1526 según Haberl). Maestro de capilla en la iglesia de Palestrina, fue llamado a Roma, gracias a su gran reputación, en calidad de magister puero-rum, es decir, chantre y director del coro de niños de la iglesia de San Pedro. Más tarde, ingresó en el cuerpo de Chantres de la Capilla Sixtina y, al ser destituido por el papa Pablo IV, ejerció el cargo de maestro de capilla en las iglesias de San Juan de Letrán y de Santa María la Mayor. Murió en Roma, el 2 de Febrero de 1594.

Se conocen de Palestrina: 93 misas, 139 motetes y responsorios, tres libros de lamentaciones, 45 himnos, 68 ofertorios, 16 Magnificat, tres colecciones de letanias, dos Cuadernos de Madrigali spirituali, tres Cuadernos de madrigales, una colección de salmos para Vísperas y el Stabat Mater a dos coros.

Palestrina alcanza el perfecto equilibrio entre la forma y la idea, es decir, que con claridad de escritura y sin grandes exaltaciones pasionales, llega a la plenitud de emoción por la fuerza de su inspiración.

Misa del "Papa Marcelo". Es la tercera de las tres que escribió Palestrina para el Congreso de Cardenales que, bajo la presidencia de Pío IV, se reunió para reformar la música religiosa y despojarla de los elementos profanos y populares, que la habían hecho caer en el mayor desprestigio. Está escrita en si bemol mayor y a seis voces, exceptuando algunos trozos, como el Crucifixus, que está a cuatro, y el Agnus Dei, a siete. No modula casi nada y oscila constantemente a la dominante. El contrapunto, muy rico de escritura, es, a veces, simbólico, como en el Sanctus, todo plagado de escalas, figurando, probablemente, rondas de ángeles, que responden al llamamiento del "Dios de los ejércitos". En los momentos culminantes de expresión, el contra-

punto cede el puesto a largos acordes, cual solemnes acentos patéticos.

El tríptico de responsorios Sicut oris es muy curioso por emplear Palestrina en el los cromatismos. En la época polifónica se conocían dos géneros de cromatismos: el gran cromatismo, en el cual una de las voces resolvía a distancia de un tono, y el pequeño cromatismo, en el que todas las voces, exceptuando el bajo, marchaban por semitonos. En el primer responsorio, Sicut oris, el tema presenta forma descendente y ascendente a la vez, como símbolo de la penosa marcha hacia el suplicio. La segunda frase contiene acordes, muchos de ellos sincopados. Un corto versículo para voces agudas, más la repetición de la última frase de la primera parte, daín al trozo de música la forma tradicional del responsorio. Los dos responsorios que siguen, Jerusalem surge y Plange quasi virgo, son aún más expresivos que el primero. Los acordes cromáticos son de un patetismo desolador.

Stabat Mater. Es una de las obras más características de Palestrina. Está escrita a dos coros (a cuatro voces cada coro), que se subdividen, a veces, en medios coros, según la intensidad expresiva de la música, dialogando en una forma casi dramática. La tonalidad es re menor, con oscilaciones a fa mayor y casi constantes apoyos en la domi-

nante. La escritura contrapuntística es muy sobria, procediendo en acordes largos y expresivos. El Stabat Mater se divide en tres partes. La primera describe los sufrimientos de la Madre Dolorosa; el diálogo de los coros va estrechándose poco a poco, como quitándose la palabra de la boca. La segunda parte es el comienzo de la flegaria. Dos Cuartetos de solistas juegan a la "Madre, fuente de amor" en tiernas frases, logrando una maravillosa gradación tonal, al entrar medio coro y, después los dos coros en una gran cadencia a sol mayor. La tercera parte es el fin de la flegaria. Las voces de los coros se entremezclan, rompiéndose la unidad, hasta llegar a la última frase, llena de esperanza, con una afirmación tonal a re mayor, por los dos coros unidos.

Palestrina representa en Italia la cumbre de la polifonía. Tras él, elementos extraños se mezclaron, destruyendo el equilibrio de las voces y marcando el camino de un arte nuevo. Su discípulo Nanini es, quizá, el único compositor que presenta especial interés. Juan María Nanini nació en Fivoli hacia 1545, sucediendo a Palestrina en el cargo de maestro de capilla en la iglesia de Santa Maria la Mayor; de allí pasó a la Capilla Pontificia y, más tarde, a la Sixtina. En sus obras

sigue Namini la tradición palestriniana, siendo, en realidad, el último representante de este grupo. Escribió motetes, madrigales, salmos, lamentaciones y una colección de ciento cincuenta Contrapuntos y cánones sobre un cantus firmus de Festa.

La escritura polifónica se distinguió por su nobleza y por su simplicidad, cualidades que colaboraban a la expresión emotiva y a la exaltación dramática. Pero, en los comienzos del siglo XVII, la escritura se complicó enormemente, por la cantidad de partes recitantes y por la multitud de combinaciones y artificios que se emplearon. Como reacción a este estado de cosas apareció el bajo continuo, remedio que agravó el mal considerablemente. La aparición de bajo continuo ocurrió hacia 1600, pero,

como lo emplearon varios compositores a la vez, es difícil saber con certeza quien lo inventó. Se trataba de una parte de bajo con cifras, que representaban acordes, cuya realización estaba a cargo del clavicinista u organista, en el momento de la ejecución. Como es natural, se rompió el centro del armazón contrapuntístico, quedando solamente las partes extremas: la superior como portadora de la melodía, y el bajo, con sus cifras, que sostenía el edificio armónico. Juan Mateo Assla y Juan Francisco Anerio, fueron de los primeros polifonistas que utilizaron

el bajo continuo.

En España se encuentran grandes figuras de polifonistas. La célebre Escolania del monasterio de Montserrat fué una importante escuela de música, de donde salieron artistas de verdadero mérito. Joan Brudieu, maestro de capilla de la iglesia de Santa María del Mar, en Barcelona, y después en la catedral de la Seo de Urgell, trasladó a sus obras el ambiente agreste de las montañas entre las cuales vivió. En sus madrigales, en sus gozos a la Virgen y en su cantata Bid, bid, se encuentran páginas de gran belleza.

Los dos Mateo Flecha, tío y sobrino, forman una interesantísima pareja. Mateo Flecha (tío) nació en Prades, en 1481, muriendo en el monasterio de Poblet, en 1553. La fama de Flecha proviene de sus ensaladas, género especial y algo humorístico, que participa de la canción y del villancico. Lo verdaderamente original de las ensaladas era la mezcla de textos serios y jocosos, religiosos y humorísticos. He aquí un fragmento de la Ensalada de la Bomba, en la que Flecha describe un naufragio. Dice así la letra:

De la chinigala
 la gala chinela.
 Mucho prometemos
 en tormenta fiera,
 después ofrecemos
 infinita ceca.

De la chinigala
 la gala chinela.

¡Adiós, señores, la vela!

Nam si pericula sunt in mari,
 pericula sunt in terra,
 et pericula in falsis fratribus.

Grave

Nam si pe-ri-cu-la sunt in ma-ri
 si fe-ri-cu-la sunt

Mateo Flecha (sobrino) nació también en Prades y murió en 1604, siendo monje en el convento de Solsona. Flecha escribió salmos y motetes y publicó las ensaladas de su tío.

Si Brudieu y los dos Flecha son ilustres representantes de la polifonía en Cataluña, no menos brillante fue el grupo Valenciano. Juan Ginez Perez, uno de los colaboradores del Misterio de Elche, nació en Orihuela, en 1548, desempeñando el puesto de maestro de capilla en la Catedral de su ciudad natal y, más tarde, el de maestro de seises e infantillos en la Seo de Valencia. La música de Ginez Perez está impregnada del sabor y ambiente levantinos. Combinando hábilmente la cadencia popular con los procedimientos contrapuntísticos, llegó a crear un arte muy original y muy suyo. Entre sus obras se destaca el Oficio de difuntos, que presenta la particularidad de alternar los tramos polifónicos con el canto gregoriano y también con el órgano.

Juan Bautista Comes es uno de los más ilustres polifonistas de la escuela levantina. Comes nació en Valencia, en 1568, muriendo en 1643. Maestro de capilla en el Colegio del ^{Corpus Christi} ~~Santa Cecilia~~ y, después, en la Catedral Valenciana, Comes, que había sido discípulo de Ginez Perez, conservó en sus obras la influencia de su maestro. Sin embargo, lo más característico de Comes era su afición por las grandes masas,

Subdivididas en grupos de doce, diez y seis y hasta veinticuatro voces, repartidas en dos, cuatro o seis coros. Las obras de Lomax ^{216 fueron publicadas por Juan Bautista Guzmán en 1888} consisten principalmente en motetes y villancicos. Entre los motetes figura uno muy curioso y de aspecto pintoresco, titulado Las Campanas de Nadal.

Morales y Guerrero pertenecen a la escuela andaluza. Cristóbal Morales nació en Sevilla hacia 1490. Cantor de la Capilla Pontificia, en 1535, volvió a España para desempeñar varios cargos en Toledo, en Marchena y en Málaga, perdiéndose después su rastro, hasta el punto de desconocerse el lugar y la fecha de su muerte. En las misas, motetes y lamentaciones de Morales se observa una gran austeridad y perfecta técnica.

Verbum iniquum. Motete a cinco voces, para tiempo de penitencia. Está escrito en si menor, casi sin alterar la sensible y resultando, por lo tanto, una tonalidad hipolidia mediantal. Sin embargo, las dos cadencias finales resuelven en la dominante, dando a la tonalidad un aspecto de resonancia inferior, tal como la entendía Garlino. Se divide el motete en dos largas partes, muy semejantes como escritura y sentimiento, lo que, unido al contorno austero y triste de la línea melódica, producen en el

Oyente cierta impresión de monotonía.

Francisco Guerrero (1527+1599) nació y murió en Sevilla, en cuya ciudad pasó toda su vida. Únicamente realizó un viaje a Palestina, pero, con tan mala suerte, que, al regreso, cayó prisionero de las tropas de Montmorency y estuvo a punto de ser ejecutado. Guerrero es el modelo de compositor religioso, en la acepción mística de la palabra. Sus obras, misas, motetes, Magnificat y Pasiones, están impregnadas de fervorosa inspiración, de exquisita dulzura. Sin embargo, su técnica es la de un gran músico, como lo demuestran los episodios canónicos del motete Salve Regina. En la Lira Sacro-Hispana, de Eslava, figuran dos Pasiones. Pedrell publicó un Magnificat, el Oficio de Difuntos, varias antifonas y las Pasiones según San Mateo y San Juan. Kyrie de la misa Puer qui natus est nobis. Muy curioso como desarrollo tonal, pues, aunque la tonalidad general es re menor, sus cadencias finales afirman el tono de sol menor. Se divide en tres partes: Kyrie, Christe y Kyrie. El contrapunto, bastante apretado de escritura, se estrecha aún más en el Christe, a causa de los diseños melódicos en escalas, los cuales resuelven en cadencia a re mayor, como dominante de sol. El sentimiento es profundamente religioso. L

Tomás Luis de Victoria debió nacer hacia 1540, en Ávila o en algún pueblo de la provincia, ya que él mismo se declara abulense al titular sus obras. Fue maestro de capilla en el Colegio Germánico de Roma y, más tarde, en la iglesia de San Apolinar de la misma ciudad. En 1589, Victoria regresa a España como capellán de Cámara de la emperatriz María, hija de Carlos V. Al quedarse viuda, entró la emperatriz en el Convento de Santa Clara (Descalzas reales), llevando tras sí a Victoria como capellán y organista. Después, el rastro del genial compositor desaparece, hasta el punto de desconocerse la fecha de su muerte; los biógrafos creen que debió morir hacia 1608.

~~La figura de Victoria es de gran magnitud.~~ El estilo de su música es profundamente español y, a través de un misticismo exaltado, se descubre el áspero paisaje de la llanura Castellana. La expresión religiosa de sus obras no excluye un fondo humano de realismo. Pedrell publicó las obras completas de Victoria en ocho volúmenes; estas consisten en misas, motetes, himnos, Magnificat y Oficio de Difuntos.

O magnum mysterium, motete a cuatro voces, para el tiempo de Navidad. Es una de las obras más conocidas de Victoria. Escrita en si bemol mayor y con gran prepon-

derancia de la dominante, se divide en tres partes: la 1ª, O magnum mysterium es de escritura fugada, de frases cortas y muy expresivas; la 2ª, O beata virgo, tiene aspecto de flegaria y resuelve, como también la precedente, en si bemol mayor; la 3ª, es un aleluja, que comienza sobriamente en acordes y termina con fórmulas ornamentales.

Caligaverunt oculi mei, pertenece al tríptico de responsorios Tradiderunt me, escrito para los maitines del Viernes Santo. Es también un modelo de música de Victoria, en cuanto a expresión realista y trágica. Consta de tres partes y un versículo, en la tonalidad de sol menor. La primera parte es narrativa, muy intensa de emoción y con un episodio central en escalas descendentes. La segunda parte, muy corta, Videte omnes populi, forma una exclamación en largos acordes, a la que sigue la tercera, verdadera lamentación patética. El versículo está escrito para tres voces solistas, con cadencia a la dominante.

O vos omnes, es una de las obras más bellas de Victoria. Su forma participa del motete y del responsorio, a causa de la repetición de la última frase. Se divide en dos partes, cada una de ellas subdividida en dos frases.

1ª parte { O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte
 { si est dolor similis sicut dolor meus.

2ª parte { Attendite, universi populi, et videte dolorem meum.
 { Si est dolor similis sicut dolor meus.

Sirve de base al motete un tema gregoriano, procedente del aleluya Corona tribulationis, y empleado después por otros compositores.

La polifonía llegó muy tarde a Alemania. Era entonces el momento de la Reforma de Lutero y de las luchas religiosas. Cuando se trató de dar cantos nuevos a la iglesia Protestante, completamente distintos de los de la liturgia romana, pensó Lutero en la música popular, tomando de las canciones y obras polifónicas, melodías y fórmulas, a las que adaptó un texto religioso, y designó con el nombre de Corales. El corale influyó mucho en el desenvolvimiento de la polifonía alemana, aunque se note en algunos compositores, Hassler entre ellos, la influencia italiana. Uno de los primeros polifonistas que se destacaron en Alemania fue Heinrich Finck, de quien se conservan himnos, motetes y lieder. Mayor mérito tiene Ludwig Senfl (o Senfel); sus obras

se componen de motetes, Magnificat y odas.

El compositor alemán verdaderamente influenciado por los italianos fué Hans Leo Hassler, nacido en Nuremberg, en 1564. Fue el discípulo predilecto de Andrea Gabrieli, en Venecia, y, al mismo tiempo, camarada de Juan Gabrieli, llegando a imitar el estilo de los dos, lo que le valió su celebridad en Alemania. Murió en 1642. Gregor Aichinger, vicario y canónigo de la Catedral de Aushurgo, escribió gran número de obras religiosas, pero, tan influenciado por el bajo continuo, que las voces, perdiendo toda su independencia, se convierten en partes acompañantes del soprano o del bajo. Entre sus motetes merecen consignarse Factus est y Salve Regina.

Heinrich Schütz nació en Köstritz, en 1585, y estudió en Venecia con Juan Gabrieli. Ocupó el puesto de maestro de capilla en la Corte de Sajonia y, después, en Copenhague, muriendo en 1642. Escribió cuatro Pasiones, Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz, madrigales, Salmos, canciones y sinfonías sagradas, cánticos y algunas obras para el teatro lírico entonces nascente.

Schütz adoptó el estilo de sus contemporáneos, a base del bajo continuo, pero, debido a su gran talento, dió a sus obras acentos expresivos y contrastes de pasión. Algunos

de sus motetes son como pequeños oratorios y siguen la estructura del madrigal dramático, estando representados los personajes por una parte del coro. La importancia de Schütz es muy grande, pues con él se cierra definitivamente el ciclo polifónico. Schütz dió a conocer las reformas italianas en Alemania, creó nuevas formas y sirvió de precursor a Bach y a Haendel.

Verba mea auribus percipe. Motete a cuatro voces, para tiempo de penitencia y Oficio de Difuntos. Debe pertenecer a la primera época de Schütz, pues no lleva bajo continuo. Escrito en si bemol menor, se divide en dos partes. La primera, muy italiana de sentimiento, comienza con una frase expresiva, que parece un lamento. Poco a poco, la escritura va estrechándose, en imitaciones muy rígidas, tomando aspecto instrumental, hasta resolver en una cadencia brusca en re bemol mayor. La segunda parte es completamente teatral y con figuras pequeñas, que marchan siempre en imitaciones. Todo este aparato quita expresión al motete, el cual termina en si bemol mayor.

Polifonía profana.

Al mismo tiempo que el canto litúrgico, caminaba, aunque muy lentamente, el arte popular y profano. Las primitivas piezas se conocían con el nombre genérico de lai y afectaban formas indecisas y vagas. El verdadero punto de partida es la estampida, perteneciente al género de canciones que cantaban los trovadores.

La estampida más antigua que se conoce es de Rambaut de Vaqueras (1180+1204) y se titula Kalenda maya. Fue improvisada por su autor, durante una fiesta en honor de su amada Beatriz, sobre la música ejecutada momentos antes por dos juglares franceses en sus violas:



Ka-lenda ma - ya, ni fuells de fa - ya, ni chans d'auzelh, ni flors de gla -

-ya. Non es quem pla - ya, pros donna quaya, tro qu'un ys nellh messatgier a - ya.



Técnicamente, el canto popular profano de la Edad Media difiere poco del arte litúrgico. Su principal interés consiste en que la mayor parte de las canciones primitivas están destinadas a servir de acompañamiento a la danza. La preponderancia del ritmo y la simetría, más o menos regular, de estas canciones, engendró una forma musical de gran importancia en épocas posteriores. Esta forma comprendía el estribillo o vuelta periódica de un diseño melódico, sin la menor preocupación del sentido y expresión de las palabras del texto, y de la copla que, en su primer es-

tado, hacia el siglo XI, se componía de un solo verso y de una frase melódica que se repetía indefinidamente.

Adam de la Halle y Guillermo de Mascandio (o Machault) son dos trovadores cuyas obras sirven de puente para la canción polifónica. Adam de la Halle (¹²²⁰~~1240~~ + 1284)⁹⁸, llamado "el jobado de Arrás", fue poeta y compositor, dejando escritas gran número de obras: Canciones, rondós, motetes y pastorelas, casi todas ellas editadas por Coussemaker. Entre dichas obras se destacan las tituladas Juego de Adam, Juego del peregrino y Juego de Robin y de Marion, cuya estructura se acerca algo a lo que más tarde debía ser la Ópera cómica. Guillermo de Mascandio (¹³⁰⁸~~1324~~ ^{hacia 1342} + 1369), estuvo al servicio del rey de Bohemia y, después, el de Carlos V. Escribió canciones, baladas, motetes y hasta una misa a cuatro voces. Son obras en las que se advierten marcadas influencias de la escuela florentina.

La Canción polifónica adopta tres formas diferentes: la 1ª, consiste en la repetición de una frase musical, a la que se colocan palabras diferentes; la 2ª, es la canción con varias coplas, lleve o no estribillo; la 3ª, es de tipo descriptivo o pintoresco.

En cuanto al Madrigal se aproxima más al motete, si bien conserva mayor libertad de escritura, por la repetición de frases, por la acentuación del ritmo y por el aspecto del conjunto, más armónico que contrapuntístico.

El siglo XV fué el verdadero periodo de la canción polifónica. Clemente Fannequin marca el punto culminante de este periodo. No se sabe casi nada de su vida. Probablemente francés, fué discípulo de Josquin des Prés y debió morir hacia la mitad del siglo XVI. Polifonista descriptivo por excelencia, escribió numerosas canciones, entre las que se destacan: La toma de Bolonia, El ruiseñor, La caza del ciervo, La caza de la liebre, Los celos, La batalla de Marignan y El canto de los pájaros, la más popular de todas.

Au joly jeu du pousse-avant es una de las canciones más bellas de Fannequin. Escrita en fa mayor y a cuatro voces, forma un rondo con tres estribillos y dos coplas iguales, pero con palabras diferentes.

Rolando de Lasso (1532 + 1594) escribió, además de sus obras religiosas, varios libros de madrigales y gran número de canciones francesas y lieder alemanes. Entre las canciones de Rolando se destaca la titulada Quand mon mari vient de

dehors, escrita en sol menor. Se divide en dos partes breves: la 1ª lleva una sola frase, que se repite con diferentes palabras; la 2ª oscila a re menor, para volver al tono inicial y consta de dos frases, repitiendo la segunda. La escritura es a cuatro voces y la expresión un modelo de gracia picaresca.

Guillelmo Costeley (1531+1606). Organista y ayuda de cámara del rey Carlos IX, pasó la mayor parte de su vida en Breux. Dejó escrito un Cuaderno de Canciones a cuatro voces, más algunas composiciones publicadas en diferentes antologías. Su rondó a cuatro voces Allons, gay, gay, Bergères, Noél de sentimiento alegre y escritura de aspecto armónico, constituye un modelo bellísimo de la música de Costeley. En el tono de fa sostenido menor, este rondó es un poco libre de forma, aplicando palabras diferentes sobre la misma música, con estribillos irregulares y coplas muy cortas.

En España encontramos un tipo de canción, religiosa y profana a la vez, denominada Villancico, es decir, de villano, rústico y campestre. El villancico tomó diversos aspectos, como canción homófona, polifónica después y, por último, adaptada a la antigua vihuela y publicada en los "libros de cifras"

de los vihuelistas.

Juan del Encina, poeta y músico, nacido en Encina, en 1469, y muerto en Salamanca entre 1530 y 1534, terminaba casi todas sus Eglogas con un villancico. De la égloga titulada "Del escudero que se tornó pastor", entresacamos el siguiente villancico:

8

Nin-gu-no cie-rre las fue-ras si a-mor vi-viera lla-

fin

mar, que no le ha de a-pro-ve-char. El a-mor o-be-dez-

-ca--nos con muy pres--ta vo--lun--tad

D. C.
al fin.

A partir del siglo XVI el villancico se localiza en las fiestas de Navidad, conmemorando el nacimiento de Jesucristo. Sin embargo, su sentimiento es siempre popular, interviniendo personajes de todas clases, pastores, artesanos, soldados, estudiantes, que presentan sus homenajes al Niño recién nacido.

Miguel de Fuenllana, vihuelista ciego, transcribió para su instrumento algunos villancicos, publicados en su obra *Orphenica Lyra*, de los cuales, el titulado Con qué la la la la, comienza así:

Vo3.

Con qué la la-la-xé la flor de la mi ca

Vihuela.

En cuanto al madrigal, el modelo más antiguo que se conoce es un cánon del siglo XIV, que se conserva en el Museo Británico y que comienza con las palabras Summer is i lumen in. Aunque el madrigal tenía el aspecto de un motete profano, afectaba, al finalizar el siglo XVI, dos formas diferentes. Una de ellas fue el madrigal acompañado, el cual tuvo su origen al aparecer los instrumentos que, tímidamente al principio, se limitaron a doblar las partes vocales, realizando

después el bajo continuo y tomando la palabra en el ritornello, es decir, en los momentos de silencio de las voces. La otra forma, o sea el madrigal polifónico, conserva su aspecto coral, distanciándose del motete religioso por las repeticiones de frases, por la escritura armónica y por la simetría de ritmos y de cadencias.

Entre los primeros compositores figuran Adrián Villalart y Jacobo Arcadelt, que escribieron madrigales para uno y dos coros. Cipriano de Rore (1516 + 1565), maestro de capilla de San Marcos en Venecia, utilizó armonías más libres y empleó el cromatismo. Con él se introducen en el madrigal las tendencias descriptivas. Las obras más importantes de Rore son sus madrigales cromáticos y los denominados Llamas vivas.

Don Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, nacido hacia 1560 y muerto en Nápoles, en 1614, quiso poner en práctica los sistemas cromático y enarmónico de los griegos. Es, sin duda, el madrigalista más interesante de su época. Se conservan de él seis libros de madrigales a cinco voces, publicados en Génova. El madrigal titulado Resta di darmi noia es un modelo característico de la música de Gesualdo, por la persistencia del cromatismo y por su tonalidad libre, a base de con-

líneas modulaciones.

Orazio Vecchi (1550+1605) nació en Módena y fue canónigo en Correggio y maestro de capilla en Módena, en cuya ciudad murió después de una vida muy agitada. Los madrigales de Vecchi eran a modo de comedias musicales, en las que cada personaje estaba representado por una parte del coro. Las principales obras de Vecchi son: El bosque de las recreaciones, colección de madrigales, caprichos y bailes, terminando con una batalla a diez voces; Banquete musical; Las veladas de Siena, imitaciones humorísticas muy lujosas; y el Amfiparnasso, su obra más importante, comedia cantada, con su argumento y sus personajes, formando catorce escenas polifónicas para coro, que fue estrenada en Módena en 1594.

La forma binaria

La forma binaria o suite toma su origen de la canción popular medieval, la cual, transportada desde la calle a los castillos y palacios, fué transformándose de vocal en instrumental, merced a las transcripciones para laudes y violas, tomando el nuevo aspecto de "canciones para danzar". A medida que estas piezas perdían su primitivo carácter y se hacían más expresivas y musicales, iba desapareciendo de ellas su aspecto de danza, sin otra idea de ello que la que podía prestarle el ritmo. De este modo vemos formarse grupos de piezas, sometidas a un orden más o menos lógico de simetría y bajo los nombres de suite, ordre, sonata o partita. Los nombres de suite y ordre son de origen francés. En Alemania se denominaban partitas las obras escritas para clave. Los italianos conocían dos clases de sonatas: la sonata da chiesa (sonata de iglesia) con todo el aspecto de una obra concertante para varios instrumentos, y la sonata da camera, que es precisamente la suite, para muy pocos instrumentos y con acompañamiento de

bajo continuo.

La suite es una serie de piezas, basadas en ritmos de danza y unidas por la misma tonalidad, con un orden más o menos lógico en su colocación. Las piezas de una suite adoptan siempre dos formas arquitecturales bien definidas: la forma binaria y el rondó.

La estructura binaria es siempre la misma, aunque el ritmo de danza sea diferente. Representa, en su primera parte, un esfuerzo o subida desde la tonalidad inicial a la dominante o al tono relativo, quedando establecida la nueva tonalidad por medio de diseños y fórmulas conclusivas. La segunda parte consiste en un descenso hacia el tono inicial, preparado por un periodo modulante y seguido de los diseños y fórmulas conclusivas de la primera parte, en la tonalidad principal.

El rondó, de origen francés, está compuesto por un tema que se denomina estribillo, el cual se repite varias veces, siempre en la misma tonalidad. Los estribillos se hallan separados por cuplés, o coplas, en tonos vecinos, que refrescan y animan la pieza.

Estas dos formas constituyen la base arquitectural de la suite. En cuanto a los tipos de danzas, los más característicos son los siguientes: Alemana, danza desig-

nada probablemente con este nombre por su origen germánico. Su importancia es tan grande, que casi nunca falta en los grupos de piezas que constituyen una suite, siendo invariable su ritmo binario, como también su carácter alegre y decidido.

Como contraste a la danza alemana, figura un grupo de danzas lentas, ritmadas casi siempre en valores ternarios y en el estilo de las antiguas danzas solemnes y acompasadas. Las principales son: la gaxabanda, la corrente (courante), la siciliana y el aria. Todas ellas llevan gran cantidad de adornos y de adornos en la línea melódica.

Otro grupo de danzas está constituido por las que conservan su ritmo de baile, bien procedan de danzas elegantes o de corte, bien sean de origen rústico y campesino. Este grupo es el más abigarrado, por su aspecto vario, por sus diferentes ritmos, binarios y ternarios, y por los frecuentes dobles o danzas auxiliares. Comprende la gavota, la museta, el capricho, el pasapí, el rigadón, el minué y la burlasca.

La Giga, de origen inglés, es una danza de movimiento rápido, casi siempre escrita de tal manera, que su medida puede descomponerse en valores ternarios.

Se halla colocada, con gran frecuencia, al final de la suite.

Se considera a Frescobaldi como uno de los compositores más antiguos de suite. Su obra, en este sentido, se compone de toccatas y partitas, algunas de ellas inspiradas en canciones populares. Además de Frescobaldi, tienen real importancia las toccatas y correntes de Rossi, como también las sonatas de Biagio Marini. Legrenzi, Pasquini y Bononcini, colaboraron en este movimiento musical, escribiendo piezas en forma binaria para dos y cuatro instrumentos, estableciendo ya las bases de lo que, más tarde, había de ser nuestra música de cámara. Vitali, Corelli y Gipsoli, completan el grupo que precedió a Scarlatti. Vitali parece predecesor de Corelli, por la ordenación de sus piezas en algunas sonatas: Introducción grave, prestissimo, allegro y largo. De Corelli se conserva una colección de Cappricci da camera para violín y viola. Gipsoli es uno de los compositores más refinados del grupo italiano; escribió dos libros de piezas para órgano, conteniendo suites, casi todas ellas compuestas de preludio, corrente, Sacabanda y aria.

Domenico Scarlatti marca el punto culminante en la historia de la suite.

italiana. Scarlatti nació en Nápoles, hacia 1685, recibiendo las primeras lecciones de su padre Alessandro, y continuando después sus estudios con Gasparini y con Passarini. Hizo viajes a Londres y a Lisboa, trasladándose, en 1729, a España, como profesor de clave de la princesa de Asturias. No se sabe exactamente ni la fecha ni el lugar de su muerte.

Scarlatti dominó por completo la forma binaria, haciendo con ella piezas magníficas, y tratando de innovarla con ciertos procedimientos de estructura, que fueron reprendidos posteriormente por compositores de la época clásica. Las obras para clave de Scarlatti son piezas sueltas, designadas con el nombre de sonatas. Se calcula en 400 las piezas para clave, entre sonatas y ejercicios.

La escritura perfecta, el espíritu, la ligereza y la fluidez de las sonatas de Scarlatti son tales, que no pueden confundirse con las de ningún otro compositor. La dificultad técnica es, a veces, muy grande, por la rapidez del movimiento, por los pasajes intrincados y por el cruce de manos; emplea una libertad absoluta en los ritmos y en el contorno melódico y, sobre la misma tónica, cambia frecuentemente de modo, produciendo contrastes de luz y de sombra.

Sonata en la. Está basada en un diseño rítmico, que parece una afirmación luminosa, y presenta el modelo perfecto de la estructura binaria. Oscila a la dominante al mediar la primera parte, exponiendo en dicha tonalidad nuevos diseños. En la segunda parte combina, en marcha modulante, los anteriores diseños, reexponiendo en la tonalidad inicial todos aquellos que, en la primera parte, figuraban en la dominante.

Sonata en sol menor. Es una de las obras más polifónicas de Scarlatti, pues, en casi toda su extensión, la escritura es a cuatro voces, si bien el tema, muy expresivo, se desarrolla con toda independencia, sin estar supeditado al contrapunto.

Sonata en si menor, llamada de Francisco. Perteneció al grupo de danzas que conservan su ritmo de baile. Escrita, probablemente, en el palacio de Francisco, presenta un nuevo diseño melódico al modular a sol mayor, que adquiere cierto relieve personal.

Sonata en re menor. Está escrita en estilo fugado, siguiendo el sistema de imitaciones y con cierta preocupación contrapuntística. Una frase expresiva se establece poco a poco, tomando gran relieve y alcanzando el sitio preponderante.

te de tema principal.

Sonata en sol menor. Verdadero alarde rítmico muy personal de su autor. A pesar de la persistencia del ritmo no decae el interés de la música.

Sonata en do. Modelo excepcional en la obra de Scarlatti, por su estructura ternaria. La repetición íntegra del tema en la segunda parte y en la tonalidad inicial, le presta cierta semejanza con las obras de Corelli y demás autores de sonatas primitivas.

La suite francesa contrasta, por muchos conceptos, con la italiana. Encontramos en ella: el espíritu refinado de los compositores franceses; la concepción pintoresca de las obras; el empleo, abusivo a veces, de adornos y ornamentos, con vistas al virtuosismo. Técnicamente, la suite francesa está construida en la forma binaria, pero añadiéndole el rondó, como innovación característica de su época.

Entre los autores más antiguos figuran Val, Chambonnières y Ferry Rebel. Este último compositor nació en París, en 1669, perteneció a los "Veinticuatro Violines del rey", y fue compositor de cámara y director de orquesta de la Ópera. Rebel compuso sonatas en forma de suites para violín y bajo continuo y también para violín solo. Una de sus

obras, Les caractères de la Danse, se representó en la Ópera, aunque tiene todo el aspecto de una suite; se compone de trece piezas, encadenadas unas a otras y, a veces, sin terminar, sirviéndose de la modulación a la dominante de una danza para pasar a la siguiente.

François Couperin, el Grande, es el compositor más ilustre de toda una familia de músicos. Nació en París, en 1668, y sucedió a su tío en el puesto de organista de San Gervasio, cargo que parecía vinculado en la familia. En 1701 fue llamado para desempeñar las funciones de clavicinista de cámara en la corte y organista de la Capilla Real, muriendo en 1733.

Couperin escribió cuatro libros de suites, divididos en varios órdenes, los que constituyen verdaderas series de piezas, unidas por la misma tonalidad. Estos órdenes presentan un número indeterminado de piezas, las cuales conservan el carácter de danzas tradicionales, a pesar de sus títulos fantásticos y, a veces, inexplicables. Couperin ejerció, por el mérito de sus obras, gran influencia sobre los compositores de su época.

Les barricades mystérieuses. Pertenece al 6º orden y es, sin duda, una de sus mejores obras, por la sobriedad de expresión y por su aspecto de música moderna. Es un

condó con cuatro estribillos, separados por cuplés que llevan el mismo ritmo. Tiene tal unidad de concepción, que parece hecho de un solo trazo.

Les moissonneurs. El estribillo de este condó contiene un ritmo que parece describir el gesto y movimiento de los segadores. Los cuplés aportan elementos nuevos, sin salir de las tonalidades vecinas, llegando, en el tercer cuplé, hasta indicar un desarrollo rudimentario del tema principal.

Sœur Monique. La música refleja perfectamente el alma ingenua y apasible de una religiosa; únicamente, en el tercer cuplé, hay un instante de exaltación, que se desvanece enseguida, para volver al ambiente sereno del estribillo.

Jean Philippe Rameau nació en Dijon, en 1683. Organista de la catedral de Clermont, allí escribió, después de breves estancias en Paris, Dijon y Lyon, su famoso tratado de Armonía. Más tarde, se dedicó por completo a la música teatral, hasta su muerte, ocurrida en 1764.

Las obras para clave de Rameau consisten en tres libros de piezas. El primero (1706), contiene diez piezas; el segundo (1724), veintiuna; y el tercero (1736), diez y seis.

L'entretien des Muses, pertenece a la Suite en re. Es un tiempo lento, escrito en forma binaria, habiendo perdido, como casi todas las zarabandas de esta época, su ritmo de danza,

Les tourbillons. Es un kondó con tres estribillos y dos cuplés. En el segundo cuplé justifica su autor, por medio de escalas y arpeggios rápidos, el título de torbellinos. Pertenece también a la suite en re.

La Joyeuse. Breve kondó y verdadero acierto descriptivo, pues pinta magistralmente la risa continua de la alegre. Los dos cuplés son iguales.

Museta. Toma su nombre de un antiguo instrumento que producía, además de la melodía, un sonido fijo y continuo, cual una pedal grave. Su ritmo es el de un minué, aunque la forma es de kondó, con estribillos y cuplés muy breves.

Curso de Composición Musical

— — —
Joaquín Turina

I

Enero de 1939.

Curso de Composición Musical

Preliminar

"La música es el arte que va a la expresión de lo más indefinido, de lo más elusivo, de aquello que se indefinire por intensidad expresiva y es, sin embargo, el más aprisionado en fórmulas de tecnicismo. De su estrechez huyeron y escapan cada vez más los músicos de nuestro tiempo; pero no le es dado sino ensanchar el límite del cercado, aunque en ocasiones se pierda de vista".

Estas líneas, que pertenecen al culto escritor Carlos Bosch, son, por decirlo así, el resumen de cuanto me he propuesto al escribir el presente Curso de Composición Musical, en donde se desenvuelven los diversos elementos que han servido de moldes o fórmulas al artista creador. Las fórmulas, por perfectas que sean, llevan en sí algo convencional, algo de artificio; como todo aquello que procede del.

esfuerzo humano, su existencia es limitada y, más tarde o más temprano, toda fórmula deja su puesto para que otra la reemplase. El espíritu humano, deslumbrado siempre con cuanto es nuevo, adopta la nueva fórmula como una liberación, creyendo perder de vista el límite del cercado; pero la nueva fórmula sigue su vida, llega a la madurez, se perciben nuevas orientaciones y la estrechez de otro cercado parece asfixiante al artista, preocupado generalmente con la idea de hallar caminos inexplorados. Tal ha sido siempre la historia del arte musical, desde la antigüedad hasta nuestros días.

Cuicípides y Esquilo emplearon nuevos modos para dar un tinte de novedad al pueblo griego, fatigado con las sempiternas combinaciones de la Doristi; la complicada red polifónica sucedió a la monodía gregoriana; la arquitectura macarvillosa de los clásicos dejó paso a la exuberancia del romanticismo; las sutilezas de la armonía quebrantaron el leitmotiv wagneriano que parecía inexpugnable. Pero en cualquier periodo de la historia musical que nos detengamos, veremos siempre la existencia de una fórmula, tan indispensable al desarrollo de las ideas como es ne-

cegaría al brillante su montura.

Pero la idea es el alma de toda obra de arte. La idea es la expresión directa del sentimiento, el reflejo de las sensaciones del artista creador; la idea marca en la obra de arte el sello extrahumano y, de tal modo, que el artista no pueda aplicar ningún esfuerzo consciente en la creación de la idea, ni siquiera explicar satisfactoriamente su génesis. El nacimiento de la idea es de orden sobrenatural y misterioso; no obstante, una vez que la idea está en marcha, la verdadera labor del compositor comienza. El dar forma a las ideas, equilibrarlas, completarlas, eliminar todo lo inútil, pulirlas, es uno de los trabajos más difíciles del artista creador. Sin ideas la obra de arte no puede subsistir; pero, el no poder servirse de ellas hace inútil todo el esfuerzo del compositor, por bien dotado que esté. Más, aún suponiendo que el artista se crea con alientos suficientes para hallar nuevas fórmulas, debe conocer a fondo todo cuanto se ha hecho en el arte musical, desde las épocas prehistóricas hasta los tiempos modernos; estudiar todas las formas musicales y seguir paso a paso los medios y elementos que se han sumado

à los ya conocidos en la evolución y progreso del arte. Por lo demás al compositor novel corresponde ensanchar el límite del cercado, de tal manera, que este no se pierda jamás de vista.

— — —

Introducción

I

Principios fundamentales de la Música.

Una serie de estudios primarios, modestos, pero de gran trascendencia, inician la labor de todo aquel que quiere penetrar en el santuario de la Música. Bajo los nombres de Teoría y de Solfeo, estos estudios realizan la difícil misión de establecer las bases y cimientos que han de sostener, más tarde, todo el tinglado de la Armonía, del Contrapunto y de las formas musicales. Por diferente que sea el ideal que les lleve, todos ellos, compositores,

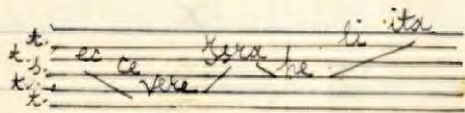
instrumentistas, cantantes, teóricos e investigadores, han de atravesar este pático, situado ante el templo del arte. En efecto, el aprendizaje, formulario y elemental, de los materiales que integran el complicado mecanismo de la Música, se hace "en série", sin tener en cuenta que lo que puede ser de gran utilidad al musicólogo no le interesa nada al cantante, y que elementos útiles à un artista dedicado al piano, pueden no servir à un clarinetista.

Las bases fundamentales del arte son siempre inmutables. Sin embargo, la acción implacable del tiempo y la evolución progresiva de las actividades humanas hacen que, poco à poco, vayan resbalando y cayendo en desuso ciertas cosas que en otras épocas tuvieron mayor ó menor importancia. De este modo puede hacerse una síntesis de los estudios primarios, quitándoles todo el farrago de elementos viejos é inútiles y trayéndolos "al día", es decir, modernizándolos.

Vamos, pues, à examinar, uno por uno, los materiales que forman los fundamentos de la Música, siempre bajo el punto de vista del compositor, lo que permite ampliar el exámen histórico y documentalmente.

Pentagrama.

Fue Hucbaldo a quien primero se le ocurrió la idea de trazar unas líneas paralelas para fijar, en lo posible, la altura de los sonidos. Hucbaldo nació hacia el año 840, muriendo en 930 ó 932. Monje de la abadía de San Amando, cerca de Fournai (Francia) y director de la escuela de canto de dicha ciudad, escribió diversos tratados de verdadera importancia en su época. Su invento más importante fue el imaginar un sistema de líneas horizontales, paralelas y superpuestas, entre las cuales colocaba las sílabas del texto, lo que indicaba los movimientos ascendentes y descendentes de la melodía, determinando la amplitud de los intervalos por medio de letras situadas al comienzo de cada interlínea:

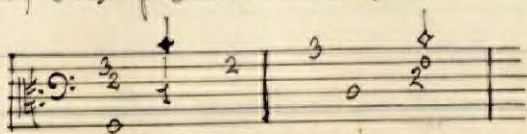


Las letras $\underline{s}$ y $\underline{t}$ significan respectivamente semitonium y tonus.

Guido de Arezzo dio un paso definitivo en el sistema de líneas horizontales. Las fechas de su nacimiento y muerte (995+1050) son inciertas, como también

el lugar donde nació, Arezzo, según algunas, y cerca de Paris, según otros, quienes afirman que fue educado en el convento de Saint Maur-des-Fossés. Monje benedictino en Pomposa y después en Arezzo, pronto adquirió fama y popularidad como teórico, hasta el punto de atribuírsele todos los inventos de su época. Hasta ahora parece indudable que estableció el sistema de cuatro líneas, denominado tetragrama, que ha llegado hasta nuestros días. Para ello trazó una línea roja para el fa y otra amarilla para el do, colocando entre las dos una línea negra para el la y otra cuarta, que aparecía en la parte superior ó en la inferior. Sobre este sistema colocaba quido las letras de la notación alfabética ó los neumas.

En el sistema de cifras para instrumentos de "tecla, arpa y vihuela" se utilizaron pautas de cinco, seis y siete líneas:



"El Delphin de Música", (1538) para vihuela. Narváez.

Adaptado ya el pentagrama para la música no litúrgica desde el si-

glo XIII en España, se utilizó desde el siglo XIV en las demás naciones.

El tetragrama y el pentagrama son à modo de rieles por donde circula todo el elemento sonoro.

Claves.

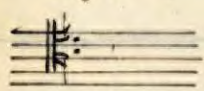
Ya en los siglos X y XI se escogían como Claves signatae las letras que marcaban el sitio de los semitonos en la escala fundamental: f = fa (mi-fa), c = ut (si-ut). En época posterior aparece la letra g (sol) como signo de transposición de los tonos de iglesia à la quinta superior, marcando también el semitono (fa#-sol). He aquí la evolución de las tres claves à partir del siglo XIII.

	siglo XIII	siglo XV	siglo XVII	siglo XIX
Clave de do.				
Clave de fa.				
Clave de sol.				

Hay una tendencia constante à disminuir el número de claves utiliza-

bles, para reducirlos a dos solamente: clave de sol en segunda línea y clave de fa en cuarta línea. Dicha tendencia se ve confirmada en las ediciones modernas de obras antiguas y polifónicas, en donde no aparecen más que las dos claves. Realmente casi se podía recomendar el abandono del estudio de las claves caídas en desuso, exceptuando, como es natural, ciertas actividades en las cuales son necesarias y de las que se tratará más adelante.

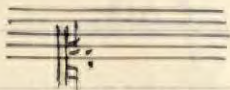
Las claves hoy en uso son las siguientes: clave de do en cuarta línea:



Se emplea para el trombón tenor y también para la región aguda del fagot y del violoncello. Clave de do en tercera línea:

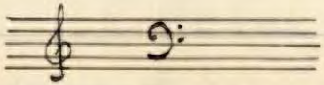


La viola se escribe en esta clave. La de do en primera línea:



Está a punto de desaparecer; únicamente se usa en los ejercicios de armonía, de contrapunto y

de fuga; aún en este terreno se encuentra amenazada ya por la de sol.

Así pues, la clave de sol en segunda línea y la clave de fa en cuarta línea:  predominan en la escritura musical, con gran ventaja sobre las demás claves. Compartiendo la ex-

tensión total de los sonidos, la clase de sol comienza desde el medium hasta el agudo y la de fa desde el medium hasta el grave. Ahora bien, para las notas extremas y con el objeto de no cargar el pentagrama de líneas adicionales, se recurre al procedimiento de marcar con los signos siguientes:

8ª alta -- 7 y 8ª baja -- 1 la diferencia de altura de los sonidos.

Notación.

Nuestra notación actual toma su origen de la primitiva notación alfabética medieval, la que, à su vez, procedía del sistema alfabético griego. La primera transformación importante, anterior à Guido de Arezzo, fué el convertirse en neumas, enacclados y rombos. El neuma lleva por base el acento. Hay neumas simples, que responden à la elevación de la voz (áxis), cuyo nombre es virga y otros que significan el paso del agudo al grave (tésis), denominados punctum, completándose con neumas dobles y triples:


punctum. virga. podatus

(nota grave que precede à la aguda).


clivis

(nota aguda precediendo à la grave.)



Torculus

(nota aguda entre dos notas graves)



Scandicus

(tres notas ascendentes)



porrectus

(nota grave entre dos notas agudas)



climacus

(tres notas descendentes)

Datan del siglo XII los primeros tanteos para establecer una notación proporcional o mensurable, que diese un valor determinado a las notas, cosa indispensable al querer hacer marchar varias voces simultáneamente. Sin embargo, es en el siglo XV cuando vemos definitivamente constituida la notación proporcional y podemos seguir fácilmente su evolución, hasta llegar a la notación actual:

Máxima. Longa. Breve. Semi-breve. Mínima. Semi-mínima.



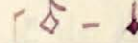
(Se emplea
alguna vez)



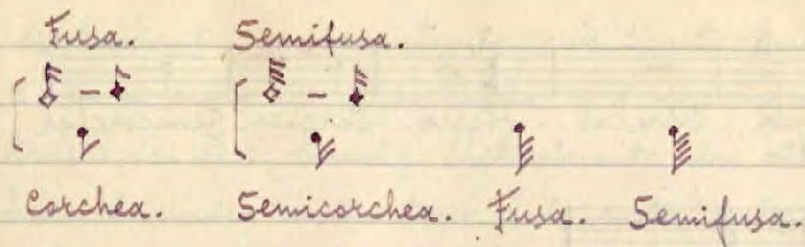
Redonda.



Blanca.

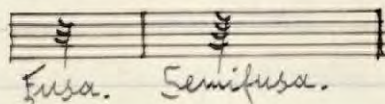
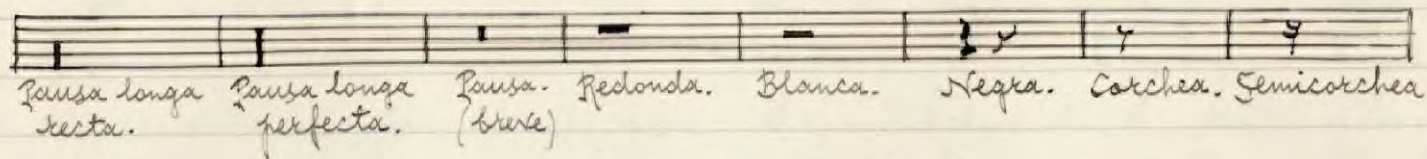


Negra.



Una simple ojeada á este cuadro comparativo permite observar que la época moderna tiende á disminuir los valores de las notas. Encontremos más adelante la misma tendencia en los compases. El traslado á notación moderna de obras antiguas, medievales y polifónicas, se hace siempre reduciendo valores de las notas. No hay que perder de vista, de todos modos, que tan monótona y perjudicial puede resultar la escritura en blancas, redondas y breves, como la aglomeración de semicorcheas y fusas con sus numerosas barras y el constante peligro de acelerar el movimiento. Cada sentimiento y cada ritmo tienen, en música, su escritura propia.

Las pausas ó silencios siguieron la misma evolución que las notas, á partir de la notación proporcional:



Para designar las pausas ó silencios de varios compases, se ha recurrido á un procedimiento, desde luego, muy cómodo, pero que no especifica nada. Consiste dicho procedimiento en trazar una raya, algo inclinada, de derecha á izquierda, escribiendo encima las cifras que determinan el número de compases de que consta la pausa:



Alteraciones.

Las alteraciones constituyen un complemento de la notación. Todo el sistema tiene su origen en las dos formas primitivas de la letra B, correspondiendo la primera (*B rotundum*, *molle*: b) al *si bemol*, y la segunda (*B quadratum*, *durum*: B) al *si natural*. La evolución del sistema de alteraciones á través de los siglos

es bastante confusa, tanto más cuanto que las derivaciones de la segunda forma, $\sharp$, en el siglo XIII, $\#$ (sostenido) y $\flat$ (becuadro), marcaban elevación del sonido, en contraste con el b (bemol). Actualmente, las alteraciones se reducen a tres: el bemol, que hace descender medio tono á la nota ante la cual se coloca; el sostenido, que hace subir medio tono; y el becuadro, que destruye el efecto del bemol y del sostenido, volviendo la nota á su sonido natural. El sistema de alteraciones se complementa con el doble sostenido, $\times$, y el doble bemol, bb , de origen más moderno. Las alteraciones dobles llevan cierto peligro cuando se escriben para la voz humana, para los instrumentos de arco, y aún para instrumentos transpositores, por las desafinaciones que producen y por las dificultades de lectura al hacer el transporte. Todas ellas están basadas en el sistema temperado, mediante el cual cada octava se halla dividida en doce sonidos, situados á igual distancia unos de otros, constituyendo la escala cromática actual.

Las alteraciones se colocan delante de las notas á que corresponden, ó bien se agrupan al lado de las claves, formando las armaduras, cuyo fin es designar la tonalidad de la obra ó del trazo de música, en el pentagrama en donde

figuean. Del temperamento, de las tonalidades y de las armaduras hablaremos más adelante.

Compases y barras de medida.

Aunque los compases y las barras de medida son imprescindibles auxiliares del ritmo, vamos á dejar, por ahora, toda cuestión rítmica, ya que su estudio es una rama importante de la composición. Consideremos los compases como fundamento de la escritura musical, simplemente, alejándonos, en lo posible, de la eterna polémica que les hace responsables de todos los errores rítmicos y sin conceder gran importancia á las rotundas afirmaciones de los tratados de Solfeo sobre los tiempos fuertes y débiles.

Una de las lagunas mayores de la notación actual consiste en carecer de figuras que representen valores ternarios. Para representarlos gráficamente hay que recurrir al puntillo ó á la prolongación de las notas. Este defecto se reproduce en los compases, cuya unidad de tiempo y de compás se hace confusa en muchos casos.

Buen número de compases han caído en desuso, pudiendo limitarse el estudio de ellos á los verdaderamente indispensables. La causa del abandono de al-

gunos compases ya lo hemos señalado al hablar de la notación y consiste en la tendencia moderna á disminuir los valores de las notas. Los compases se dividen, como los ritmos, en binarios y ternarios; los cuaternarios no son más que la suma de dos binarios, con la única diferencia de marcarse á cuatro partes. De todos modos, y para seguir la tradición, haremos las tres divisiones habituales. Casi todos ellos se representan por un quebrado, en el cual, el numerador indica el número de notas que entran en cada compás, y el denominador la clase y valor con respecto á una, que se toma como unidad.

Compases binarios (á cuatro partes):

	Unidad de tiempo.	Unidad de compás.	
$\frac{1}{2}$.	blanca.	breve.	[La música moderna no lo emplea. Se le encuentra en las ediciones antiguas de polifonía y también en las obras de Bach y Haendel.
$\frac{1}{4} = \text{C} = 4$.	negra.	redonda.	
$\frac{12}{8}$.	{ negra con puntillo.	{ redonda con pun- tillo.	Se le encuentra rarisísimas veces.
$\frac{12}{16}$.	{ Corchea con puntillo.	{ blanca con pun- tillo.	

Compases ternarios:

Unidad de tiempo. Unidad de Compás.

$\frac{3}{2}$.	blanca.	redonda con puntillo.	Frecuente en las obras antiguas y de constante empleo en los ejercicios de Armonía y de Contrapunto. Poco usado en las obras modernas.
$\frac{3}{4} = 3$.	negra.	blanca con puntillo.	
$\frac{9}{8}$.	negra con puntillo.	blanca con puntillo, seguida de negra con puntillo.	Este compás demuestra cuán defectuosa es nuestra notación ternaria.
$\frac{3}{8}$.	corchea	negra con puntillo.	
$\frac{9}{16}$.	corchea con puntillo.	negra con puntillo seguida de corchea con puntillo.	Muy poco frecuente.

Compasos binarios (á dos partes)

Unidad de tiempo. Unidad de compás.

$$\frac{2}{2} = \text{♩} = 2.$$

 $\frac{6}{4}$

blanca.

redonda.

blanca con puntillo.

redonda con pun-

tillo

{ Aparece en algunas obras antiguas y clási-
sicas.

 $\frac{2}{4}$

negra.

blanca.

 $\frac{6}{8}$

negra con pun-

blanca con pun-

tillo.

tillo.

 $\frac{2}{8}$

corchea.

negra.

 $\frac{6}{16}$

corchea con

negra con pun-

puntillo.

tillo

Muy poco frecuente.

Compases de amalgama.

Unidad de tiempo. Unidad de Compás.

$\frac{7}{4}$.	negra.	Redonda, seguida de blanca con puntillo.	Estos cuatro tipos de compases tienen origen folklórico. Los compositores mo- dernos los emplean, sobre todo, el $\frac{5}{4}$ y el $\frac{5}{8}$.
$\frac{7}{8}$.	corchea.	blanca, seguida de negra con puntillo.	
$\frac{5}{4}$.	negra.	blanca con puntillo, seguida de blanca.	El ritmo puede aparecer a la inversa: $\frac{7}{4} = (\frac{4}{4} \text{ y } \frac{3}{4}) \text{ ó } (\frac{3}{4} \text{ y } \frac{4}{4})$ $\frac{5}{8} = (\frac{3}{8} \text{ y } \frac{2}{8}) \text{ ó } (\frac{2}{8} \text{ y } \frac{3}{8})$
$\frac{5}{8}$.	corchea.	negra con puntillo, seguida de negra.	

La barra de medida, que separa los compases, es relativamente moderna, pues no apareció hasta el siglo XVII.

Los compases, con sus barras divisorias, constituyen un procedimiento muy cómodo y fácil para leer y dirigir partituras musicales, pero, a fin de cuentas, no son más que auxiliares muy imperfectos del ritmo y, lo que es peor, con tendencia a la monotonía y vulgaridad de acentuación. La prueba de ello está en la

Clasificación de partes ó tiempos fuertes y débiles, simples remedos de los dos tiempos del ritmo: arsis (débil) y tesis (fuerte). En los compases binarios, á cuatro partes, y en los ternarios, las partes 1ª y 3ª son fuertes; en los binarios á dos partes, solamente la primera es fuerte. Todo esto es muy relativo. En primer lugar, depende de la velocidad. En los movimientos muy rápidos (el Scherzo beethoveniano, entre ellos), el ritmo se reparte en varios compases y, por lo tanto, las partes fuertes y débiles también; en cambio, en los movimientos lentos suele ocurrir que la unidad de tiempo esté representada por media parte, en cuyo caso, en un compás de 4×4 habría cuatro medias partes fuertes y otras cuatro medias partes débiles. Además, no olvidemos que el compositor tiene libertad absoluta para cambiar á su gusto la acentuación de los compases.

Escalas.

El estudio de las escalas, por si mismas, hay que hacerlo, unicamente, bajo el punto de vista melódico, es decir, tal como las vieron los músicos y teóricos de la Antigüedad. Considerarlas como productos de la Armonía es quitarles su verdadera personalidad. Con ellas se pueden hacer toda clase de

combinaciones melódicas; para fabricar un acorde hace falta, su misma verticalidad lo impone, un concepto de simultaneidad francamente polifónico.

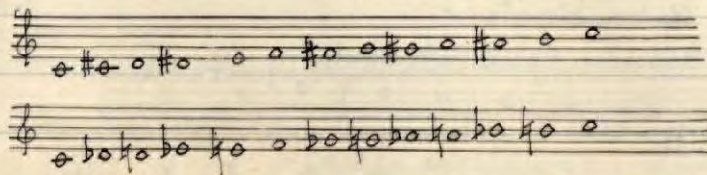
Hablaremos en otro lugar de las escalas antiguas y medievales, limitándonos por ahora á las empleadas en el sistema moderno. Mas, como este sistema lleva por base la ley del temperamento, es preciso dar antes una idea de este convenio entre la ciencia y el arte.

La imperfección relativa del oído humano, las diferencias de entonación á que esto da lugar, la forzosa adopción de un número grande de valores acústicos en el espacio de una octava, para dar cabida á los sonidos enarmónicos, y la imposibilidad de obtener intervalos absolutamente puros, hicieron pensar á ilustres teóricos en una identificación de valores, en un temperamento, tomando como base el intervalo más próximo, el semitono.

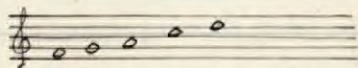
Un gran nombre español, Ramos de Pareja, figura como fundador del sistema temperado. Según parece, nació en Baeza, en 1440; fué profesor de música en Salamanca, pasando después á Bolonia, en donde adquirió fama y prestigio. Otros teóricos, Finctoris, Marchetto de Padua, Glarean, estudiaron el problema, admitiendo la realidad del coma en

teoría, aunque considerándolo impracticable. En vista de ello, se llegó á un acuerdo, conservando en toda su pureza los intervalos de octava y subdividiendo cada octava en doce partes iguales ó semitonos, en los cuales queda destruido el coma, ó sea, la pequenísima diferencia que existe entre un sol sostenido y un la bemol, ó entre un re sostenido y un mi bemol. Así, pues, toda la organización musical moderna está basada en valores aproximados, en oposición completa con la Acústica. Claro es, que algunos instrumentos, como el violín, el violoncello, la guitarra, y también la voz humana, son, por esencia, opuestos á la ley del temperamento; pero, no tienen otro remedio que acercarse á ella, para establecer el principio inmutable de la unidad, sin el cual no hay conjunto ni música posible.

La división de la octava en doce partes iguales ó semitonos da por resultado la escala Cromática, la cual puede escribirse de dos maneras diferentes:

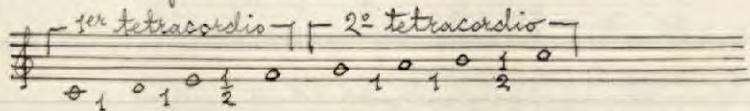


Una vez obtenida la escala cromática pueden derivarse de ella innumerables modelos de escalas, desde la famosa pentáfona:



hasta obtener diversos tipos de escalas de siete, ocho o diez sonidos. He aquí un panorama interesantísimo, que abriría nuevos horizontes, completamente inexplorado por los compositores y para el que no se necesita salirse del sistema temperado, ni recurrir a las escalas griegas y litúrgicas, ni apoyarse en la serie de armónicos.

Sin embargo, desde la decadencia de la polifonía, la música no utiliza más que dos escalas diatónicas, denominadas mayor y menor. La diferencia esencial entre las dos consiste, principalmente, en el intervalo de tercera, que es mayor en la primera y menor en la segunda. La escala mayor se compone de dos tetracordios, integrados cada uno de ellos por dos tonos y un semitono.



La estabilidad de la escala mayor, su carácter tonal afirmativo y su constitución

La escala menor melódica, al descender, toma el aspecto de la llamada natural, con lo cual se llega al límite de lo arbitrario.

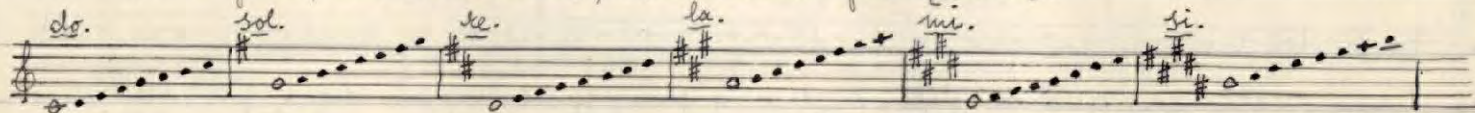
La tónica ó primer grado de la escala menor comparte su dominio tonal con la dominante ó quinto grado, en tal forma, que las obras musicales escritas en modo menor pueden terminarse indistintamente en uno u otro grado. Es inútil pretender explicar este fenómeno, desde luego algo misterioso; pero, aparte de que los ejemplos abundan y de que casi todas las fórmulas cadenciales andaluzas marchan sobre la dominante, es indiscutible que el apoyo del quinto grado del modo menor da una sensación absoluta de equilibrio y de reposo.

Tonalidades y Armaduras.

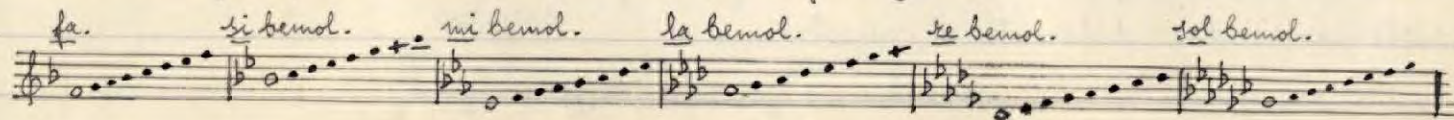
Cada uno de los doce sonidos que componen la escala cromática temperada, pueden servir de base, ó tónica, y constituir sobre ellos las dos escalas, mayor y menor, dando lugar á diversas tonalidades. Para ello es preciso que cada escala conserve siempre los mismos intervalos que tienen las dos escalas tipos en do mayor y en la menor, tonalidades neutras, ya que no necesitan armaduras.

Sin detenernos, por ahora, á explicar el Ciclo de quintas, diremos que, para conservar la misma situación de los intervalos en ambas escalas, es necesario el empleo de las alteraciones, las cuales van aumentando progresivamente, á medida que se asciende ó se desciende por quintas. Para ascender se utilizan los sostenidos y para descender, los bemoles. Dichas alteraciones se colocan, en grupo, inmediatamente después de la clave, formando la armadura, cuyo único fin es simplificar la escritura, evitando el tener que colocar la alteración ante cada nota. Diremos, no obstante, que algunos compositores no hacen uso de la armadura, teniendo en cuenta la tonalidad compleja de la música moderna.

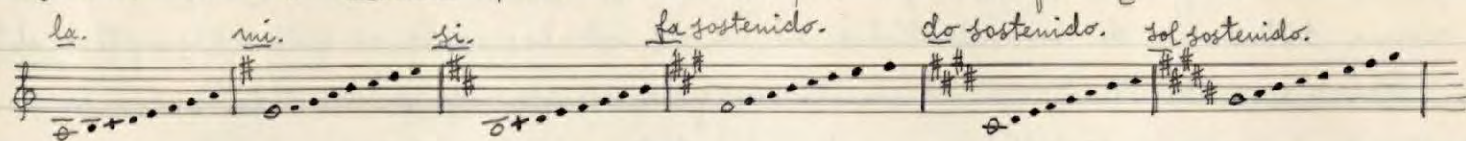
Escalas mayores, con armaduras, ascendiendo por quintas:



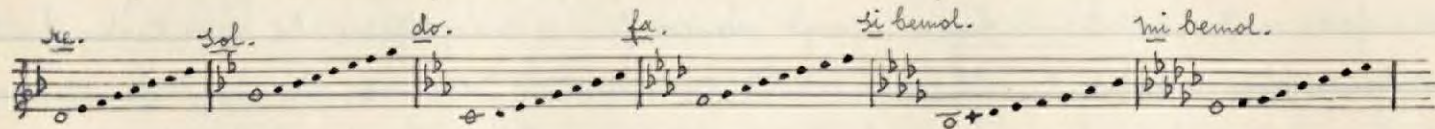
Escalas mayores, con armaduras, descendiendo por quintas:



Escalas menores naturales, con armaduras, ascendiendo por quintas:



Escalas menores naturales, con armaduras, descendiendo por quintas:



La tonalidad queda perfectamente definida con los elementos de orden melódico que le prestan las escalas, sin necesitar, por tanto, el apoyo y concurso de la armonía. Toda la música antigua y medieval está concebida y realizada por una sola línea melódica, que se desenvuelve y aún modula, sin dejar por ello de afirmar su tonalidad, bien que en estas épocas preteritas las escalas procedían de un sistema modal diferente al nuestro.

Intervalos.

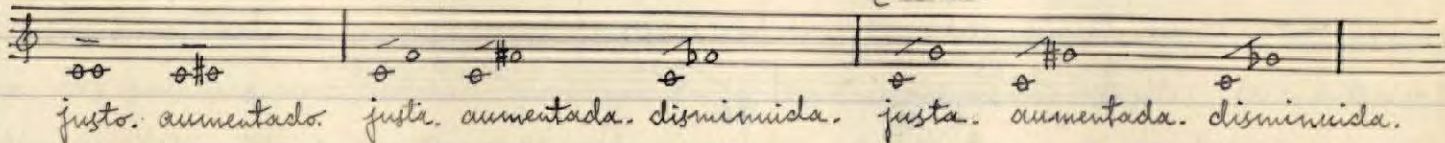
Se denomina intervalo la distancia que media de un sonido á otro, es decir, el número de grados que hay entre ellos, tomando como base la escala diatónica. La nomenclatura de los intervalos tiene, como límite, el espacio de una octava, salvo excepciones, considerándose los de mayor ámbito como ampliaciones ó dobles.

Los intervalos se clasifican en justos, mayores, menores, aumentados y disminuidos. Las consonancias perfectas: unísonas, cuartas, quintas y octavas, producen intervalos justos ó perfectos, los cuales, por medio de alteraciones cromáticas, se convierten en aumentados ó disminuidos:

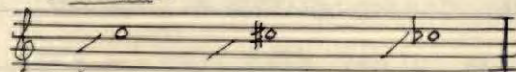
Unísonos

Cuartas.

quintas



octavas.



Las segundas, terceras, sextas y séptimas, producen intervalos mayores, menores, aumentados y disminuidos. He aquí los más frecuentes:

Segundas. Terceras. Sextas.

menor. mayor. aumentada. disminuida. menor. mayor. aumentada. menor. mayor.

Séptimas

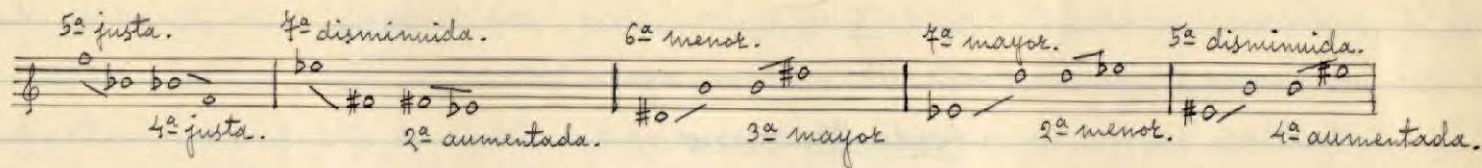
aumentada. disminuida. menor. mayor.

En cuanto á los intervalos ampliados ó dobles, es decir, que rebasan el límite de la octava, no son más que reproducción de los primeros, conservando siempre su mismo carácter:

Novenas. Décimas

menor. mayor. disminuida. mayor.

Al invertirse, los intervalos mayores se convierten en menores, los menores en mayores, los aumentados en disminuidos y los disminuidos en aumentados. Únicamente los intervalos justos permanecen invariables al ser invertidos:



Movimientos y matices.

Es transcendental la importancia que en la música tiene cuanto se refiere a los movimientos y matices, ya que de ellos depende el carácter, la expresión y la vida de las obras. Sin embargo, preciso es confesar que, aunque todo el sistema de indicaciones y signos fuera completísimo y perfecto, habría que luchar siempre con el temperamento artístico de los intérpretes y, á veces, con su incompreensión. Pero, es que, además de esto, el sistema de indicaciones es bastante confuso y se presta á la más completa desorientación. En primer lugar, las palabras que indican movimientos y matices aparecen escritas, frecuentemente, en idiomas diferentes: marcato, destacado, en dehors, markirt, cuatro palabras que significan lo mismo. A veces, en una misma página emplea el compositor indicaciones en italiano, en español y en francés. De otra parte, el sentido de las palabras italianas se ha ido viciando hasta tal punto, que el intérprete duda del verdadero significado

de la palabra indicadora. ¿Andantino quiere decir "más despacio", como aseguran los libros de teoría, ó, por el contrario, es "más aprisa", como se lleva en la práctica? ¿Que velocidad supone un Andante mosso, dos términos que parecen contradecirse? ¿Cual es la diferencia entre Largo, Lento, Grave y Adagio? ¿Y que diremos del Allegretto marcado por Beethoven en un Scherzo, como tambien del otro Allegretto perteneciente á la famosa sonata llamada Claro de luna? En este último caso parece indudable que Beethoven ha tomado como unidad de medida el compás entero, en vez de tomar una parte del compás.

Para remediar, en lo posible, los errores de movimiento, se emplea un aparato, metronómico, inventado por Sauveur y perfeccionado por Mætzl á principios del siglo XIX. Es un péndulo invertido, en una caja en forma de pirámide, y que posee un mecanismo de relojería. El peso corredizo, al detenerse en un punto de la escala, marcará el número de oscilaciones por minuto, según la cifra que marque dicha escala, cuya graduación comienza en el número 48 y termina en el 208. La escala graduada no es, ni puede ser absolutamente exacta; se trata siempre de valores rítmicos aproximados. Pero, lo peor del caso es que, muy frecuentemente, las cifras metronómicas no coinciden con las

indicaciones de movimiento puestas por el compositor á la cabeza de su obra, si se trata de música moderna, pues en las obras clásicas y antiguas casi nunca están de acuerdo los encargados de revisarlas y anotarlas. Como dato curioso, copiamos de un tratado de teoría las indicaciones metronómicas anotadas, en diferentes ediciones, por Moscheles, Maxmontel, Le Couppez y Lemoine, en la introducción de la Sonata Patética de Beethoven:

Moscheles: $\text{♩} = 60.$

Maxmontel: $\text{♩} = 92.$

Le Couppez: $\text{♩} = 44.$

Lemoine: $\text{♩} = 63.$

También constituyen un motivo de confusión los movimientos lentos sobre compases en tercios, $\frac{6}{8}$ ó $\frac{9}{8}$, al no saber exactamente si la idea del compositor fué medir el compás normalmente ó, por el contrario, subdividir en tres tercios cada parte. No olvidemos la tendencia exagerada, propia en los intérpretes de la música de cámara, á subdividir los compases en los tiempos lentos de las obras clásicas. Por último, es necesario estudiar atentamente el carácter de la música, único procedimiento que puede servir de guía para encontrar la velocidad exacta de un trozo musical,

abandonando posibles indicaciones metronómicas falsas, ó ante frases dudosas, como Andantino mosso ó Allegro molto moderato.

En la cuestión de matices, tanto el compositor como el intérprete deben tener un criterio propio, fundamentado en estudios serios, sin abandonarse á ímpetus temperamentales, ni fiarse mucho en signos é indicaciones que, con frecuencia, son falsas. La ligadura colocada sobre varias notas debe indicar una frase, ó miembro de frase, y lleva en ella el principio de acentuación. El acento tiene tal importancia, que una idea melódica puede cambiar de carácter según su acentuación. Dicha ligadura es independiente del compás y de la barra de medida, por lo cual debe rechazarse todo sistema de ligaduras que, abandonando el ritmo de la melodía, se limite á unir compases automáticamente. En los instrumentos de viento y en la voz humana hay que tener en cuenta, al colocar la ligadura, la respiración del intérprete, siempre respetando el contorno de la frase musical. En los instrumentos de arco, cada ligadura supone una arcada, procedimiento desde luego muy útil, pero que trastorna todo el sistema gráfico de la expresión. Beethoven, en sus obras para piano, coloca, á veces, unos puntitos sobre

ciertas notas, indicando que deben acentuarse; Ahora bien, como el puntito significa generalmente que la nota ha de ser pisada, es preciso estudiar detenidamente cual de las dos significaciones ha de aplicarse en cada caso. Por último, respecto á los reguladores, diminuendo y crescendo, recordemos la célebre frase: "Todo diminuendo significa fuerte y todo crescendo significa piano".

Transporte.

Cuando una obra musical se ejecuta en una tonalidad distinta de la que está escrita, se dice de ella que está transportada. Si en otras épocas se practicaba con frecuencia el transporte, esta costumbre se ha ido perdiendo poco á poco, á medida que la música se hacía más complicada y modulante, á excepción de algunos casos particulares, de los que ya hablaremos.

El verdadero transporte es mental, es decir, que el instrumentista, al mismo tiempo que toca, tiene que sustituir una clave por otra y una armadura por otra. Si se trata del piano ó del órgano, la sustitución es de dos claves. A estas difíciles operaciones se añade que todos los pasajes rápidos, al cambiar de lugar, requieren nuevas digitaciones y posiciones diferentes de la mano, de las que quiso el autor. Ni

que decir tiene que, por fácil que la obra sea, la ejecución transportada deja siempre mucho que desear; el artista, sin el aplomo necesario, preocupado por la sustitución de claves, deletrea, más que toca, su parte, abandonando toda idea de expresión y de matices. Los siguientes ejemplos darán una idea del mecanismo del transporte:

Tono original: do mayor:

Transporte a mi mayor:

Transporte a la bemol mayor:

Se observará al leer este estos ejemplos, que la sustitución de claves no tiene en cuenta para nada la altura efectiva de los sonidos: al pasar de do mayor a mi mayor hay que suponer una tercera alta, es decir, dos octavas más altas de lo que marca la clave de fa en cuarta.

Un segundo ejemplo demostrará la dificultad, casi insuperable, del transpor-

te en la música moderna:

Fonolidad de do sostenido
menor.



Transporte.
Fonolidad de si menor.



Existe un grupo grande de instrumentos, precisamente llamados transpositores, los cuales, por su estructura especial, producen diferentes sonidos de los que se le escriben en el pentagrama. Todo el que se dedique a esta clase de instrumentos debe estar habituado a leer en las siete claves que se emplean para transportar, como tambien en

la sustitución de armaduras. El siguiente Cuadro marca la situación de las notas en las siete claves:



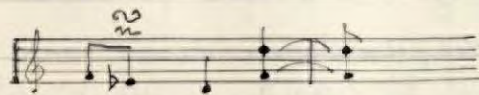
Los cantantes suelen utilizar el transporte con cierta frecuencia, debido á las condiciones de la voz respecto á la obra que han de interpretar. Por regla general no afecta mucho al cantante el transporte, ya que suele cantar de memoria en la tonalidad que se le presente. Si se trata de una canción aislada, el mal nunca es muy grave; pero, cuando se cambia de tono un trozo de música perteneciente á una obra de grandes dimensiones, ópera ú oratorio, se produce forzosamente un desequilibrio tonal, que casi siempre afecta á la parte estética de la composición.

Notas de adorno.

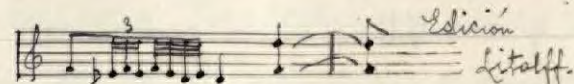
El estudio y la realización de las notas de adorno en la época moderna, es decir, á partir del siglo XIX, no ofrece dificultad alguna. Los mordentes, agrupaciones y trinos, se escriben con toda claridad y se realizan facilmente, teniendo en cuenta, únicamente, que mordentes y grupos toman su valor de la parte de compás que precede á la nota ó acorde á los cuales se aplica. No sucede lo mismo cuando se trata de música escrita en épocas anteriores, en donde reina una verdadera confusión, debida á las diferentes y aún opuestas interpretaciones de revisadores y eruditos, á las ediciones, más ó menos fieles á los originales, y tambien al descuido de los compositores.

La apoyatura y el mordente se diferencian en que este es siempre rápido y aquella toma parte del valor de la nota real á la cual precede. Tambien aquí hay discrepancia entre los teóricos, sobre todo en los compases en tercio; aunque, por regla general, debe dársele el valor de la figura que representa. El mordente se reconoce siempre por llevar una barrita atravesada, †, debiendo ser rápido, en cualquiera clase de movimientos que se trate.

El grupo es un mordiente ampliado, de dos, tres ó cuatro notas. En la música moderna se escribe con notas, pero, en las obras anteriores al siglo XIX suele marcarse con signos, tomando su valor de la nota ó acorde á los cuales se aplica. La traducción exacta de estos signos es difícil siempre y, á veces, caótica. Un ejemplo de Mozart lo demostrará:

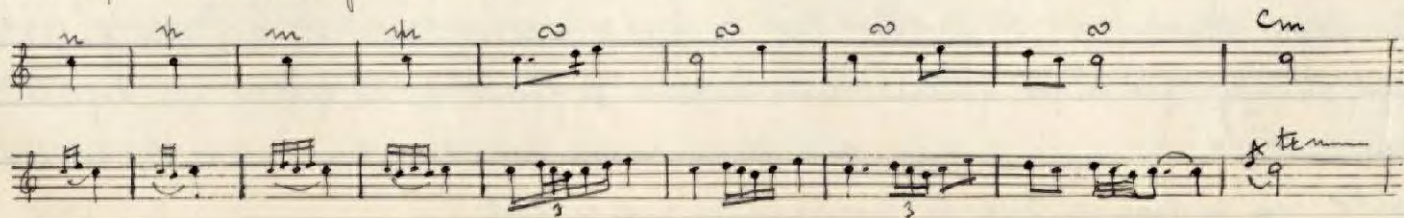


Versión del Tratado
de Abreu.



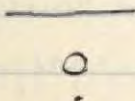
Edición
Litolff.

El siguiente cuadro traduce en notas los signos más usuales empleados por los compositores, clavicinistas y clásicos:





Hemos examinado rápidamente los principales elementos gráficos de la música, elementos indispensables á cuantos quieran abordar el estudio de la Composición. Pentagrama, claves, notación, alteraciones, compases, escalas, tonalidades, intervalos, movimientos y matices, transportes y notas de adorno, forman un núcleo de materiales primarios, algo así como plataformas que sostienen las construcciones sonoras. Su importancia es trascendental. Todo artista que aspire á ser compositor debe estudiarlos detenidamente como preparación á los trabajos de armonía y contrapunto.



II

Armonía.

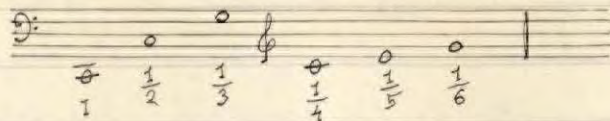
La Armonía estudia los acordes individualmente y en relación unos con otros. El acorde, considerado individualmente, tiene personalidad propia y se le concede un valor vertical, ya que los sonidos de que se compone se han de oír simultáneamente. En cuanto á las relaciones ó enlaces entre ellos son, necesariamente, horizontales. Al comenzar los estudios, esta horizontalidad se nota poco, y la serie de acordes aparece como un cortejo de personajes extraños unos á otros; pero, van entrando poco á poco nuevos elementos que los aproxima, á modo de red, cada vez más tupida, preparando al mismo tiempo la escritura polifónica del contrapunto.

El estudio de la Armonía es relativamente moderno. Durante la decadencia

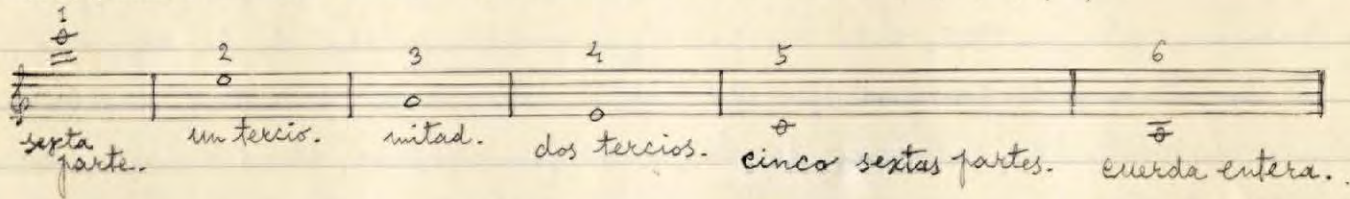
cia de la polifonía surgió el bajo continuo, en pleno siglo XVII, al cual se le adaptaron cifras representando acordes, que el organista ó clavecinista debía realizar en el momento de la ejecución. Los primeros tratados de armonía no tuvieron otro objeto que poner un poco de orden en estas realizaciones, forzadamente anárquicas y caóticas, estableciendo ciertas leyes indispensables.

Fue Rameau quien, en 1722, sentó los principios fundamentales de la Armonía, basándose en las teorías de Galileo. Giuseffo Galileo nació en Chioggia (Venecia), en 1514. Discípulo de Villavert, entró en la Orden de franciscanos, siendo nombrado maestro de Capilla de la iglesia de San Marcos y, más tarde, capellán de San Gerardo. Murió en Venecia, en 1590.

En el tratado Istituzione armoniche (1558) expone Galileo su teoría de la armonía, á base del acorde consonante único, en su doble aspecto, mayor y menor. El acorde perfecto mayor, producto de la naturaleza, se encuentra en los seis primeros armónicos naturales, producidos por una cuerda ó un tubo, siguiendo la división normal: $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$:



El acorde perfecto menor, no es otra cosa que una inversión del mayor, y se obtiene dividiendo la cuerda de un modo aritmético: 1, 2, 3, 4, 5, 6:

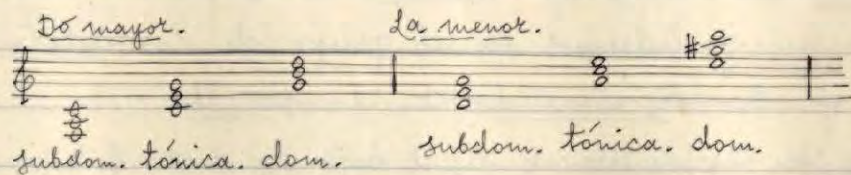


La teoría de Garlino, en su aspecto menor, ha llegado hasta nuestros días, á través de Hauptmann, Riemann y d'Indy, bajo el nombre de resonancia inferior.

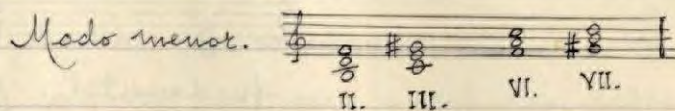
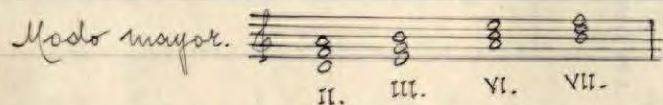
Acordes fundamentales.

El acorde perfecto, en sus dos aspectos, mayor y menor, constituye el centro de la armonía. Está formado por una nota grave ó fundamental, á la que se agregan una tercera (mayor ó menor) y una quinta justa. En nuestras escalas diatónicas hay

tres sonidos que adquieren mayor importancia que los demás: el 1º grado, o tónica; el 4º grado o subdominante; y el 5º grado o dominante. Colocando un acorde perfecto sobre cada uno de estos grados se obtiene la base y elementos de una tonalidad, advirtiéndose que, armónicamente hablando, la subdominante representa el 5º grado inferior y la dominante el 5º grado superior, hallándose situada la tónica en el centro:



En los demás grados de las escalas se colocan también acordes de tres sonidos, desde luego, menos definidos bajo el punto de vista tonal:

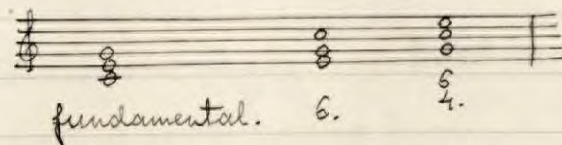


Los grados II, III y VI del modos mayor producen acordes consonantes menores. El grado VII da como resultado un acorde formado con la sensible, más una terce-

ra menor y una quinta disminuida. La sensible tiene marcha obligada hacia la tónica y, por lo tanto, no puede doblarse por otra voz. La quinta disminuida se considera como disonancia y resuelve descendiendo. Esto hace que el acorde siguiente resulte incompleto y sin quinta.

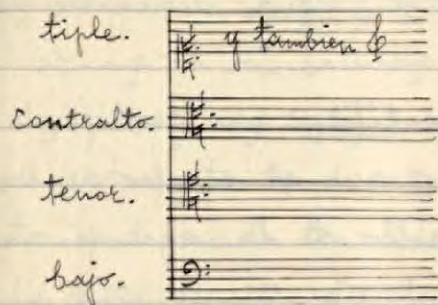
La escala menor armónica es la que se emplea en estos estudios. Nos da un acorde disminuido en el grado II, un nuevo acorde con quinta aumentada en el grado III, que incluiremos en el grupo de los alterados, un consonante mayor en el VI y otro disminuido en la sensible.

Cuando los acordes, en vez de llevar en el bajo la nota fundamental, llevan la tercera ó la quinta, se dice que están invertidos. A la primera inversión se llama acorde de sexta y á la segunda inversión, de cuarta y sexta:



El acorde de sexta es de fácil manejo; no así el de cuarta y sexta, verdadero escollo de la armonía.

Los ejercicios prácticos se escriben á cuatro voces, según el modelo del coro clásico:



Como es natural, hay que doblar una de las notas de los acordes de tres sonidos. Se adopta casi siempre para los primeros ejercicios la posición unida, que consiste en colocar bastante cerca unas de otras las tres partes superiores. La posición separada permite distancias mayores.

Las voces pueden marchar por movimiento directo, subiendo y bajando á la vez; por movimiento contrario, marchando las tres voces superiores en diferente sentido que el bajo; y por movimiento oblicuo, sistema mixto, que permite mayor Variedad en la escritura.

El enlace de los acordes está sujeto á las siguientes reglas:

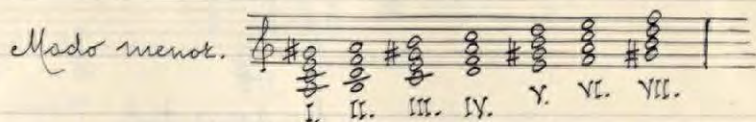
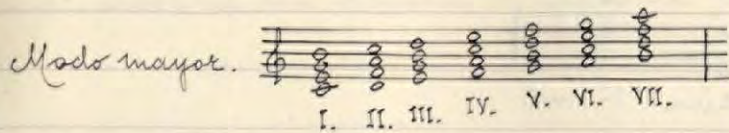
- 1ª. Las notas comunes á dos acordes deben conservarse en la misma voz.
- 2ª. Las demás voces se dirigen á sus intervalos más cercanos.
- 3ª. Si no hay notas comunes entre dos acordes, las voces marcharán libremente, pero, sin dar lugar á dos quintas ó á dos octavas paralelas con otra voz.
- 4ª. Cuando el bajo marcha por grados conjuntos, debe adoptarse el movimiento

contrario para las otras voces.

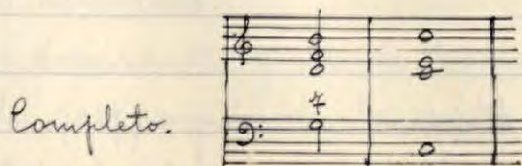
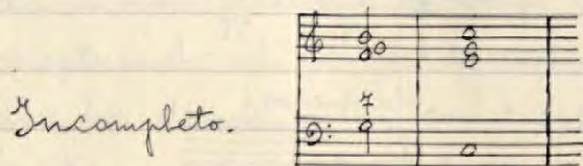
La prohibición de quintas y octavas paralelas es tradicional, siendo innegable que las octavas dan impresión de pobreza, y de rigidez las quintas. Por lo que se refiere a estas últimas no existe ninguna explicación científica que justifique la prohibición; al contrario, la práctica ha demostrado que el empleo de las quintas constituye un recurso muy estimable en el desarrollo de la armonía moderna.

Séptimas.

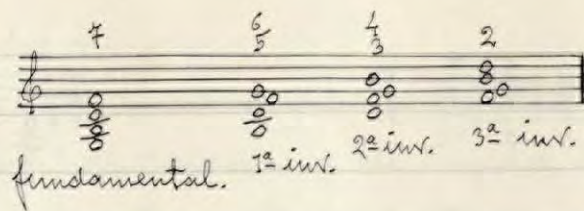
Colocando una tercera sobre la quinta de un acorde de tres sonidos, se obtiene un nuevo modelo de acorde, llamado de séptima, por ser este intervalo lo que le caracteriza. Los acordes de séptima no dan sensación de reposo; se entremezclan y enlazan con los de tres sonidos, llevando marcha obligada. La composición de ellos es muy variada, sobre todo en el modo menor, debido a la estructura arbitraria de la escala:



El acorde de séptima de dominante, colocado en el quinto grado de la escala es el más importante de ellos, pues, al resolver en la tónica, forma la cadencia perfecta y define la tonalidad. La tercera del acorde de séptima de dominante es siempre la nota sensible del tono y tiene tendencia á resolver subiendo á la tónica. La séptima tiene carácter de disonancia, descendiendo al resolver. Por estas razones, en los ejercicios á cuatro partes, es costumbre suprimir la quinta, para que resulte completo el acorde consonante en el cual resuelve:



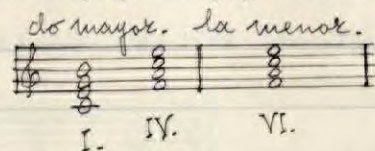
La primera inversión del acorde de séptima de dominante se llama de quinta y séptima; la segunda inversión, de tercera y cuarta; y la tercera inversión: de segunda:



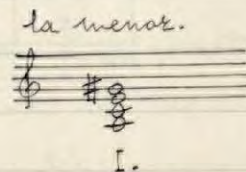
La marcha de las voces es siempre la misma; pero, en las inversiones, la fuerza tonal del acorde es más débil.

Los demás acordes de séptima son más indeterminados tonalmente que el de dominante y la atracción de la tercera y de la séptima mucho menor, presentando, à veces, cierta dureza. Hay diversas clases de ellos:

1º, acordes con tercera y séptima mayores:

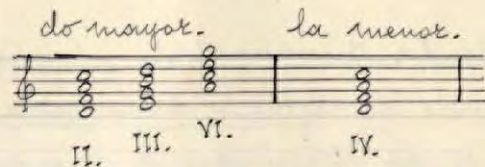


2º, acorde con tercera menor y séptima mayor:

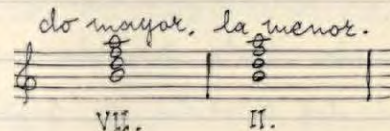


Este acorde pertenece al grupo de los alterados.

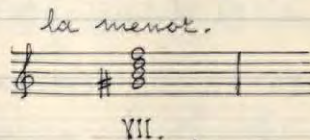
3º, acordes con tercera y séptima menores:



4º, acordes con quinta disminuida y séptima menor:



5º, acorde con quinta y séptima disminuida:



6º, acorde con quinta aumentada y séptima mayor:



Este acorde pertenece al grupo de los alterados.

Exceptuando el acorde de séptima de dominante y el de séptima disminuida, todos los demás están sometidos a la preparación de la séptima, es decir, que esta disonancia, y con objeto de evitar su dureza, debe hallarse en el acorde que le precede y, precisamente, en la misma voz. Además, la preparación se produce siempre sobre el tiempo débil del compás, siendo su duración, por lo menos, tan larga co-

mo la de la disonancia.

El acorde de séptima disminuida, por estar colocado en la nota sensible, lleva marca distinta de los demás acordes de séptima, subiendo la sensible y bajando la disonancia. Este acorde no necesita preparación.

Todos los acordes de séptima pueden invertirse, conservando los mismos nombres del de séptima de dominante:

Séptima mayor.				Séptima menor.				Séptima disminuida.			
4	5	3	2	4	5	3	2	#4	b5	b3	#2

Se observará que la estructura especial del acorde de séptima disminuida no cambia en las inversiones, á pesar de su apariencia enarmónica.

Además de la resolución normal, los acordes de séptima pueden enlazarse con los de tres sonidos e incluso con otros de séptima, formando cadenas. Estas resoluciones excepcionales son muy interesantes y abren ancho campo á la imaginación del armonista. Claro es, que las disonancias y las sensibles pierden su poder de atracción, marchando, á veces, en contraposición con las de-

yes de enlace. Damos á continuación algunos ejemplos de resoluciones excepcionales:

al VI. al III. al II. al IV. modulantes.

enarmónico. movimiento contrario. al III. modulantes.

Noventas.

El acorde de noventa es el mismo del de séptima de dominante, añadiendo una tercera, mayor ó menor, sobre la séptima. Es acorde fácilmente manejable, no necesita preparación y produce, bien colocado, sonoridades suavísimas. Para su empleo á cuatro voces es necesario suprimir una nota y, á veces, dos; únicamente el intervalo de noventa ha de subsistir siempre, guardando la distancia regularmente con la nota fundamental, para que no pueda ser confundido con otro acorde.

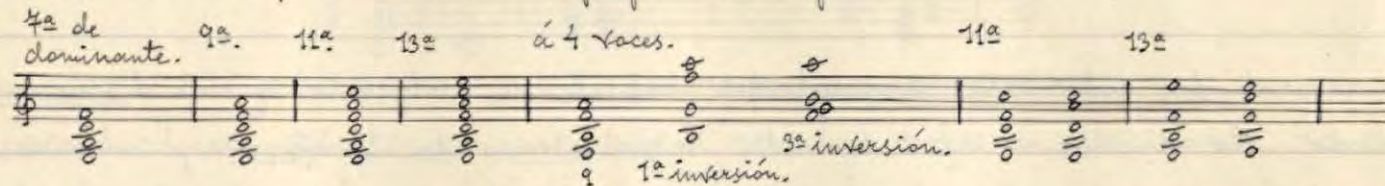
La novena, como toda disonancia, resuelve normalmente descendiendo un grado; sin embargo, como las séptimas, enlaza con toda clase de acordes, siendo susceptible de resoluciones y efectos bellísimos:

normal. modulantes. (falsa relación.) inversiones.

En los ejercicios á cuatro voces son practicables solamente las inversiones 1ª y 3ª. En cuanto á la falsa relación, señalada en el ejemplo anterior, se produce cuando el movimiento cromático de una nota se verifica en dos voces diferentes; por esto las reglas de la armonía prescriben que todo movimiento cromático se realice siempre en la misma voz.

Añadiendo una tercera menor al acorde de novena se obtiene el de once-na, el cual se puede ampliar aún con una tercera mayor, obteniéndose así el de trece-na. Tanto uno como otro son impracticables completos en la armonía á cuatro partes. Suprimiendo algunas de sus notas, resultan como derivados del acorde de septima de dominante, si bien las disonancias

requieren ciertas precauciones de preparación y resolución:

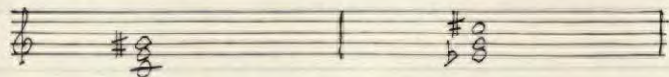


Acordes alterados.

Los acordes de tres y de cuatro sonidos pueden cambiar de aspecto por la alteración cromática de uno ó varios de sus intervallos. En realidad, el grupo de acordes alterados que admite la armonía tradicional es bastante reducido.

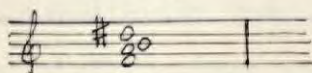
Los acordes consonantes nos dan dos modificaciones importantes: la primera, produce el acorde de quinta aumentada. Este acorde es el mismo que se obtiene normalmente en el tercer grado de la escala menor armónica; pero, ahora, le damos el valor de acorde de tónica (modo mayor) con quinta aumentada. El acorde consonante menor con fundamental alterada, se convierte, en su primera inversión, en otro acorde, bastante usado, y que se denomina de sexta aumentada:

quinta aumentada. sexta aumentada.



En general, los intervallos aumentados resuelven subiendo y los disminuidos, bajando. No olvidemos que en esta regla, como en todas, hay numerosas excepciones.

Las alteraciones en los acordes de cuatro y cinco sonidos producen dos modificaciones muy conocidas. Una de ellas es la alteración de la ~~tercera~~ en el acorde de séptima del segundo grado (modo menor); la segunda inversión nos da el acorde de tercera, cuarta y sexta aumentada:

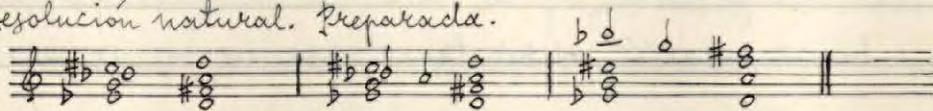


La otra modificación es un acorde de novena, sin fundamental, con alteración de la tercera. La segunda inversión es el acorde de quinta y sexta aumentada. Hay que tener en cuenta que este acorde de novena es el mismo de séptima del segundo grado (modo menor), al que se añade una novena:

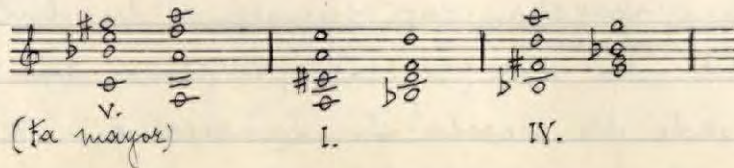


El acorde de quinta y sexta aumentada resuelve sobre la dominante, produciendo dos quintas paralelas, que se pueden evitar fácilmente colocando alguna nota que sirva de preparación:

Resolución natural. Preparada.

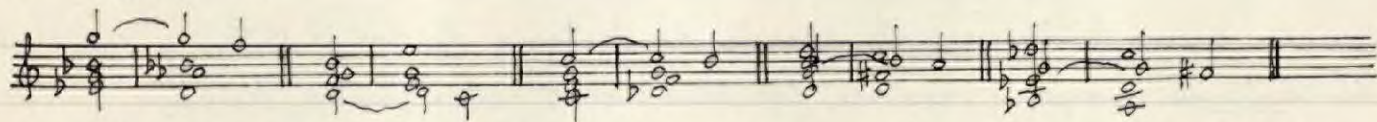


La quinta aumentada en el acorde de séptima de dominante y en el acorde de séptima mayor, produce combinaciones interesantes, aunque poco usadas en la armonía tradicional:



Retardos y anticipaciones.

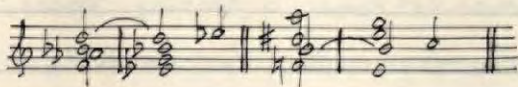
Al prolongar una nota integrante de un acorde hasta el acorde siguiente se produce un retardo. La característica especial de los retardos está en la disonancia que resulta, como nota extraña al nuevo acorde. Esta circunstancia es, precisamente, la que presta atractivo á los retardos. Para producir un retardo hacen falta tres tiempos, ó sea, preparación, retardo y resolución. La nota preparada ha de estar en tiempo débil y el retardo en tiempo fuerte, puesto que lleva el acento. La preparación debe tener, por lo menos, el mismo valor de la disonancia:



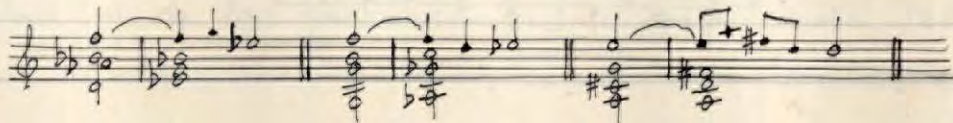
Los retardos resuelven descendiendo un grado; también pueden resolver subiendo, pero, en este caso, marchan casi siempre á la distancia de un semitono. La nota retardada no debe doblarse, á menos que dicha nota sea la fundamental del acorde de resolución. La resolución subiendo podría considerarse como una contracción del retardo normal:



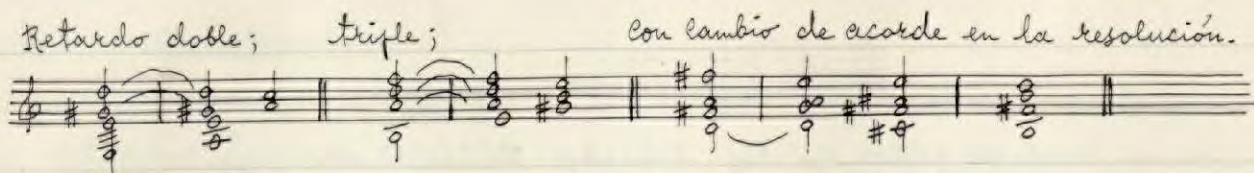
También pueden resolver subiendo los retardos de la nota sensible:



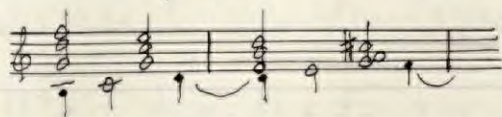
Pueden intercalarse algunas notas entre el retardo y su resolución, bien sean integrantes del acorde o extrañas a él. En estos casos los retardos pierden su verdadero carácter y su personalidad y derivan hacia las notas de paso y de adorno.



Los retardos pueden ser dobles y triples, si son dos ó tres las notas que retardan su resolución. También emplean, á veces, tres y cuatro acordes, transformando los que intervienen en los tres tiempos; pero, estas transformaciones desvían hacia otros puntos de la ciencia armónica la marcha típica y normal del retardo:



La anticipación se produce cuando una o varias voces hacen oír, anticipadamente, algunas notas del acorde siguiente. En realidad, la anticipación es, simplemente, un retardo a la inversa. Se coloca casi siempre en los tiempos débiles del Compás, tomando una apariencia de síncope:



Pedal.

Una nota que persiste durante varios compases y sobre la cual pasan diferentes acordes extraños a ella se denomina pedal. Esta nota persistente se coloca en el bajo, y también en voz intermedia o superior; pero, la armonía tradicional no admite como pedales más que las dos notas fundamentales, tónica y dominante.

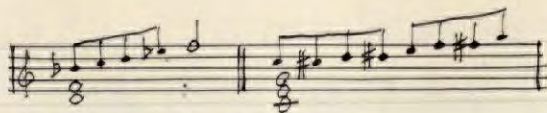
Para el empleo del pedal se observan las siguientes reglas:

- 1ª. El pedal comenzará en un tiempo fuerte del compás y con un acorde que no sea extraño a él.
- 2ª. No puede abandonarse ni resolverse la nota pedal, sino por medio de un acorde del cual dicha nota sea parte integrante.

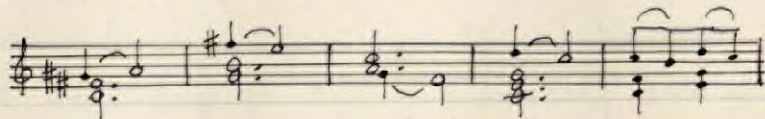
Generalmente, se coloca la nota pedal en el bajo, advirtiéndose que, en la armonía á cuatro voces, la parte de tenor llena las funciones de bajo mientras persiste la nota. El pedal intermedio y el superior se emplean pocas veces, á causa de su dificultad y de las precauciones que exigen. Sobre todo, el pedal intermedio, rodeado de otras voces en movimiento, requiere un gran cuidado.

Notas de paso y apoyaturas.

Las notas de paso llenan los intervalos que existen entre notas armónicas, es decir, que forman parte del acorde. Pueden ser diatónicas y cromáticas y marchan por grados conjuntos, presentándose siempre en tiempo débil, pues, por su índole especial no llevan acentuación:



Las apoyaturas son notas extrañas al acorde y colocadas, precisamente, en parte fuerte y acentuada del compás. Tienen cierta apariencia de "retardos sin preparación". Resuelven en la nota armónica más próxima, casi siempre bajando, aunque pueden también subir; en este aspecto último toman carácter cromático, colocándose á distancia de un semitono.



Las apoyaturas toman el nombre de flores ó notas de adorno cuando retrocediendo, vuelven sobre la nota que las precedió:



Las apoyaturas pueden ser dobles; en este caso la primera apoyatura marcha hacia la segunda, que es la que resuelve en la nota armónica:



La apoyatura no debe chocar contra una nota armónica, ni moverse dentro del terreno de esta; más adelante estudiaremos una modalidad de las apoyaturas que parece infringir esta ley.

Las notas de paso y las apoyaturas pueden hacerse simultáneamente en varias voces, procedimiento que suele dar por resultado la formación de verdaderos acordes de paso.

Evolución de la Armonía.

Aunque la mayor parte de las leyes, reglas y prohibiciones armónicas están basadas en movimientos horizontales, el acorde tiene siempre un sentido vertical y, al mismo tiempo, personalidad propia. La evolución de la Armonía lleva, como principio, destacar la belleza de los acordes, transformando su estructura, presentándolos bajo múltiples facetas y enriqueciendo la música.

ca con un nuevo colorido. Para obtener dicho resultado se utilizan procedimientos de sorpresas y de audacias que, por lo pronto, rompen casi todos ellos con las leyes de la armonía tradicional. De todos modos, es algo aventurado crear un nuevo código de leyes que, además de producir confusión con las reglas tradicionales, sería poco eficaz, vista la marcha caprichosa que llevan las audacias armónicas contemporáneas.

Vamos, pues, a hacer una selección de las más destacadas combinaciones modernas, admitidas o, por lo menos, toleradas, en nuestro actual mundo musical.

Sexta añadida. Fue descubierta por Rameau en el siglo XVIII y aplicada en los tiempos modernos. Consiste en añadir una sexta mayor al acorde consonante, sin que este pierda por ello su carácter de consonancia, ni su estabilidad tonal. No hay que confundir la sexta añadida con la inversión de un acorde de séptima:

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Do mayor' and shows a C major triad (C-E-G) with an added F major sixth (F-A-C), labeled 'sexta añadida.' below it. The second staff is labeled 'Sol mayor' and shows a G major triad (G-B-D) with an added F major sixth (F-A-C), which is an inversion of a D7 chord (D-F-A-C), labeled 'inversión del acorde de 7ª de segundo grado.' below it.

Empelo de la sexta cuádrada en el acorde final de un trozo de música:



Turina.

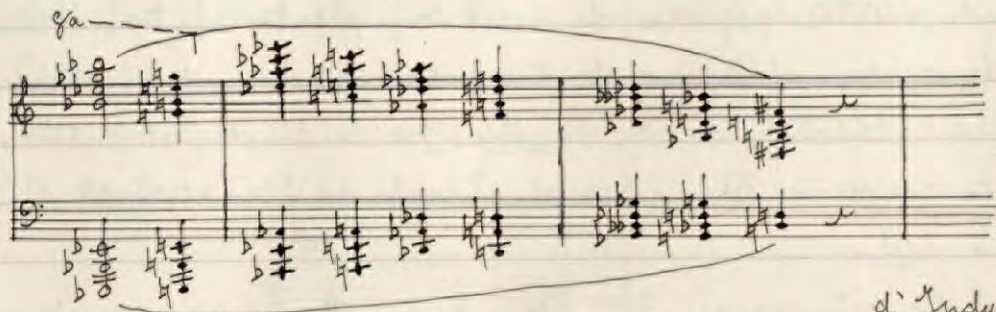
Desinencias litúrgicas. La armonía especial que se desprende de los tonos litúrgicos medievales permite ciertos aspectos de color muy interesantes. Al cambiar de sitio los semitonos, desaparece el apoyo de las notas fundamentales, tónica y dominante, como también la atracción de la sensible. Por contraste, el sabor arcaico de estas armonías resulta moderno. Recuérdese el Adagio del Cuarteto XV de Beethoven, armonizado en tono lidio.

Sirva de ejemplo este pasaje del Boris Godunoff de Mussorgsky:

(hipodórico)



Acordes sin enlace. En esta clase de armonías, los acordes, al perder el enlace, adquieren su valor vertical. Los acordes consonantes han de estar colocados de tal manera, que parezcan extraños unos a otros; y este es, precisamente su mayor atractivo. De todos modos, la falta de enlace es más aparente que real:



d. Indy.



Debussy.

Quintas y octavas paralelas. Estas licencias infringen las tradicionales reglas de armonía y necesitan para su empleo un arte exquisito, el más depurado buen gusto y una gran habilidad. La serie de quintas puede usarse completamente á descubierto, como en el siguiente ejemplo de Puccini, produciendo un efecto callejero, rudo y árido:

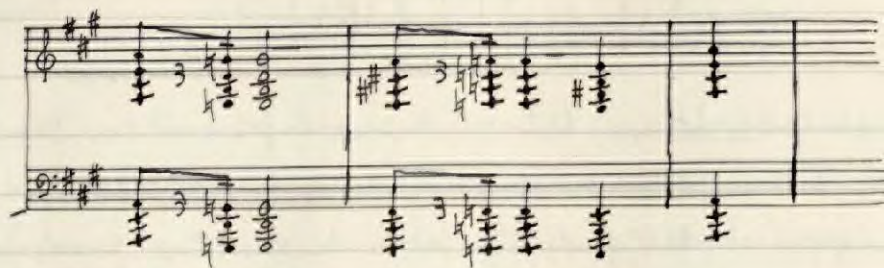


ó bien disimuladas y protegidas por la marcha de otra voz:



Debussy.

Las octavas paralelas son siempre muy peligrosas. En el siguiente ejemplo producen gran efecto por su carácter melódico y afirmativo:



Verdi.

Séries de séptimas y de novenas. Las resoluciones excepcionales de los acordes de séptima y de novena forman, por decirlo así, la base de la armonía moderna. Se prestan á una variedad casi infinita de combinaciones, ya se empleen en série ó intercalados con acordes consonantes. La série de séptimas de dominante, marchando por grados y sin enlace, produce un efecto finísimo, á pesar de estar hecho con materiales vulgares, en este pasaje de Debussy:



También emplea Debussy los acordes de novena en serie, formando escala de tonos.
El efecto es de gran dulzura:

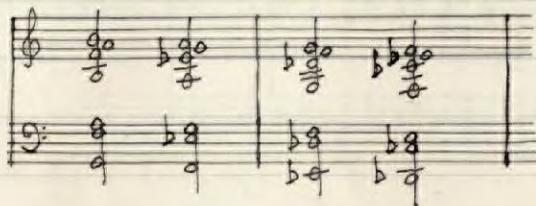


He aquí un precioso efecto de acordes de séptima de dominante en serie, combinados con acordes sin enlace, sirviéndoles de apoyo una pedal grave:



Ravel.

Los tratados de Armonía, en los acordes de novena, prohíben la colocación de la sen-
sible sobre la novena; sin embargo, los compositores contemporáneos infringen esta
 regla, para obtener efectos especiales de sonoridad:



Debussy.

Pedales. Gran recurso armónico en la música moderna. Existe una sensación fi-
 nísima al sostener una nota, en el bajo, en el centro o en el agudo, mientras

las más sutiles armonías van pasando, en continuo roce con la nota prolongada. En la música andaluza localiza enseguida el ambiente, produciendo efectos maravillosos. El siguiente ejemplo presenta un pedal en el centro, bien característico de Debussy:



Del mismo tipo y con el mismo ritmo, presentamos esta otra pedal de Ravel:



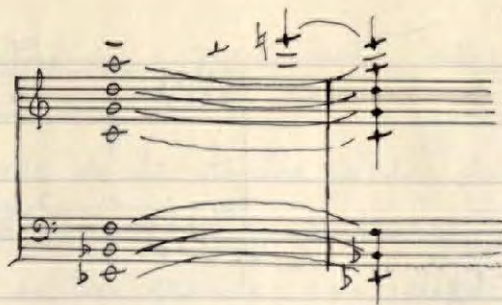
En cuanto al pedal grave, los ejemplos son numerosos. Su principal atractivo consiste en

el ambiente que presta á las armonías á las que sirve de apoyo:



Turina.

Apoyaturas sin resolución. La extensión ó ampliación de las disonancias con el exclusivo fin de producir choques, llevó á los compositores modernos al empleo de estas apoyaturas que, por no resolverse, podrían llamarse también "notas añadidas". Claro es que, al colocar las apoyaturas, sin enlace que las justifique, se forman acordes nuevos, no catalogados en la armonía tradicional. De aquí el peligro de este resorte, siendo necesario para utilizarlo un gusto depuradísimo. El efecto que producen las apoyaturas sin resolución, además de la disonancia, es el de un choque que confina con la percusión. En el ejemplo que sigue, la armonía formada por quintas superpuestas, podría considerarse como ciclo de apoyaturas:



Ksechlin.

Pero, por regla general, la apoyatura sin resolución, como verdadera "nota al lado", se presenta junto a las notas resolutivas, como ocurre en el siguiente ejemplo, formado por armonías sin enlace, basadas en superposiciones de segundas:



Ravel.

A continuación damos otros dos ejemplos de apoyaturas que, por su carácter melódico, se acercan a la bitonalidad:



Ravel.



Ravel.

Y, por último, presentamos un ejemplo de Albéniz, en el que las apoyaturas producen el efecto de percusión:



Cadencias.

Procedente del verbo latino cadere, es decir, las cadencias juegan en la música dos papeles de importancia: afirmar la tonalidad y marcar un término o línea divisoria entre las frases y miembros de frases; para ello establecen en el discurso mu-

sical ciertos reposos, definitivos ó provisionales, algo semejantes á los signos de puntuación gramaticales.

Las cadencias pueden partir de la tónica á los demás grados de la escala, en cuyo caso toman un aspecto divergente, ó concentrarse en la tónica, siendo entonces conclusivas. Su importancia es tan grande, que, desde la melodía más simple, hasta la complicada arquitectura de una sinfonía ó de un drama lírico, los reposos cadenciales forman una continuada sucesión de apoyos tonales.

La cadencia perfecta marcha de dominante á tónica, conteniendo el bajo los sonidos fundamentales de los acordes:

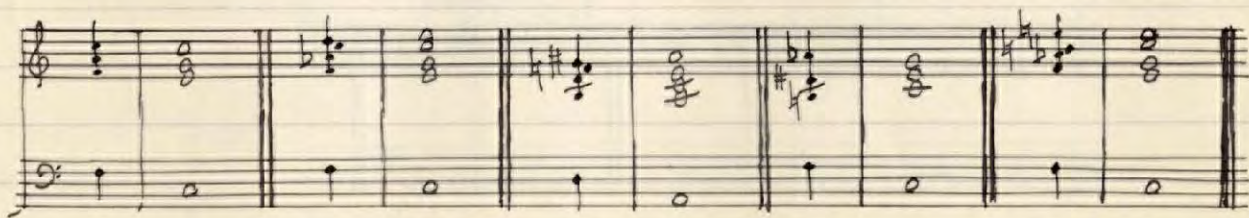


El abuso de los compositores clásicos y de ópera italiana empleando constantemente la cadencia perfecta en su forma natural, ha hecho que esta cadencia aparezca vulgar y descarnada. No obstante, es susceptible de tomar apariencia moderna,

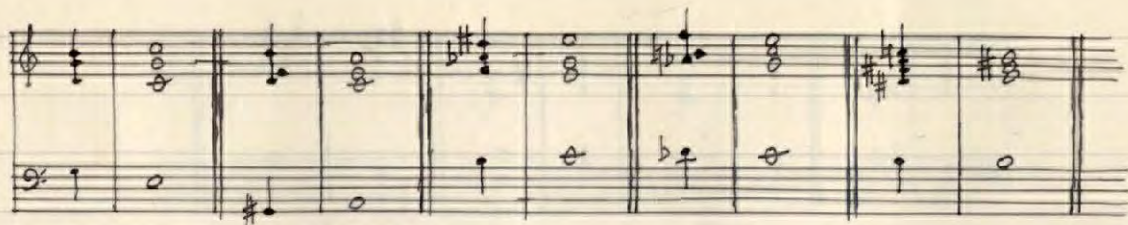
alterando sus acordes o añadiéndole apoyaturas:



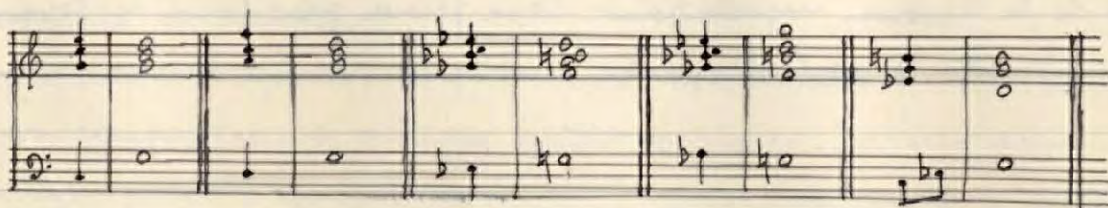
La cadencia plagal, de subdominante a tónica, muy empleada en obras de carácter religioso, se distingue por su nobleza y serenidad. Puede transformarse también si se le agregan apoyaturas, pero, pierde entonces su acusada personalidad:



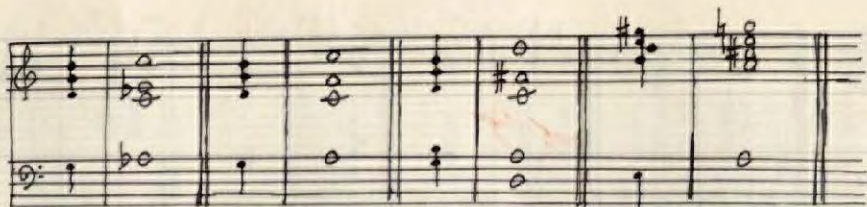
La cadencia imperfecta se diferencia de la perfecta en que no lleva la fundamental en uno de sus acordes. Marcha también de dominante a tónica:



Las Semicadencias marchan hacia la dominante, marcando un pequeño reposo, que no puede ser en ningún caso conclusivo. No hay que confundir la semicadencia con los finales en la dominante, que se encuentran con frecuencia en la música del siglo XVI. (a base de las escalas litúrgicas) y en nuestra música andaluza:



La Cadencia interrumpida o kota no tiene otro fin que justificar su nombre. Es una cadencia perfecta, desviada en su segundo acorde, de tal manera, que rompe el hilo musical y, con frecuencia, produce una modulación:



Con las Exdencias damos fin á este capítulo, resumen de las principales reglas de la armonía tradicional e iniciación de algunos procedimientos empleados por los compositores modernos, sin que ello quiera decir que existe un nuevo código de leyes para las combinaciones armónicas actuales.

El estudio de la Armonía, importantísimo como primer paso hacia la Composición, tiene su natural complemento en el Contrapunto.

III

Contrapunto.

Contrapunto es la marcha melódica, independiente, de una voz con relación á una ó varias voces, independientes y melódicas también, según las leyes de la armonía y del enlace de acordes.

El estudio del contrapunto, completamente indispensable á todo artista que quiera llegar á ser compositor, es siempre árido y rígido. Por esta razón conviene despojarse de aquellos ejercicios que, á modo de preparación, alargan inutilmente el período de aprendizaje. Comenzaremos, pues, por el contrapunto vocal á cuatro voces de la primera especie, suprimiendo también algunas de las especies utilizadas por los tratadistas antiguos.

Contrapunto vocal de nota contra nota.

En esta clase de contrapunto todas las notas tienen el mismo valor de las que lleva el Cantus firmus, sean redondas, blancas ó negras. Así el aspecto de los ejercicios es muy parecido á los de armonía; la única diferencia posible es el considerarlos no como acordes en serie, sino como voces en movimiento.

Desde luego, en la escritura del contrapunto, sea cualquiera la especie á que pertenezca, quedan en vigor todas las reglas de la armonía.

Todos los acordes de tres y de cuatro sonidos, con sus inversiones, pueden emplearse. Sin embargo, conviene no utilizar (por ahora) los acordes alterados, pues el cromatismo y la marcha obligada de algunas notas hacen difícil y peligroso su empleo. En cuanto á los acordes de séptima hay que observar rigurosamente las reglas de preparación y resolución.

El Cantus firmus sirve de base para los ejercicios de contrapunto. Cada Cantus firmus debe colocarse sucesivamente en cada una de las cuatro voces, dando, por lo tanto cuatro modelos diferentes. Cuando el Cantus está en las voces extremas, soprano ó bajo, la marcha tonal es fácil; no así cuando el Cantus se halla colocado en voces

intermedias, Contralto o tenor, en donde cualquier oscilación tonal pudiera ser peligrosa. Damos un ejemplo con el Cantus colocado en el Contralto:



Richter.

Contrapunto de dos notas contra una.

Una de las voces se destaca de las otras tres, ofreciendo una serie melódica hecha á base de dos notas contra una con relación al Cantus. Las otras dos voces marchan nota contra nota.

Se emplean las notas sincopadas, siempre que marchen de un tiempo débil á un tiempo fuerte del compás. Los retardos y las séptimas, como notas de paso, son de buen efecto. El enlace de las notas debe ser natural y melódico, sin esfuerzo aparente.

Es prudente no cambiar demasiado de acordes, porque, además de que daría un resultado caótico, quedaría fuera del espíritu severo del Contrapunto antiguo.

Cada voz debe moverse libremente, pero sin perder de vista su sentido melódico y rítmico, sin abandonar todavía los procedimientos diatónicos.



Contrapunto de cuatro notas contra una.

Más nutrido de notas, es también más difícil para la invención melódica, llevando en sí el peligro de caer en la monotonía por su misma igualdad rítmica.

La primera nota de cada compás debe ser parte integrante del acorde. Puede emplearse, sin embargo, un retardo o floreó, siempre que se adapte al carácter severo de la escritura. Las notas de paso diatónicas son, no ya útiles, sino necesarias. El choque ó distancia de segunda entre la nota real y la de paso, está permitido cuando esta última se aleja de la primera, pero completamente prohibido si se acerca.

En esta especie de contrapunto se permite la "nota de fux" y la "nota escapada". La de

Fux es simplemente una nota de paso cuya marcha se ha interrumpido; la "escapada" es una anticipación del acorde que sigue:



El contrapunto en tresillos y seisillos no es más que una variante del de cuatro notas contra una. Tanto en uno como en otro hay que emplear las notas integrantes de los acordes, mezcladas con las de paso, retardos, flores y prolongaciones.

Damos un ejemplo de contrapunto de cuatro notas contra una, á dos voces:



Krehl.

Contrapunto Vocal Combinado.

Mezclando las anteriores especies de Contrapunto, de manera que cada una de las voces emplee valores diferentes, obteniendo de este modo interés propio y Variedad Rítmica, se llega á la verdadera polifonía, en su doble aspecto Vocal é instrumental.

Para llegar á este resultado hay que proceder lentamente, empleando al comienzo notas redondas y blancas, hasta que un perfecto dominio de la escritura permita utilizar valores más pequeños. Como base de los ejercicios figurarán los Cantus firmus y, más tarde, los Cantos dados, que son melodías de ritmo desigual y que, por lo tanto, ofrecen mayor interés. Ultimamente, servirán los Corales, serie de Versículos agrupados en frases más ó menos largas; dichos Versículos están separados entre sí por medio de cadencias. Las semicadencias y las cadencias imperfectas tienen su verdadera aplicación en los Versículos intermedios; la cadencia perfecta y la plagal deben reservarse para el fin del coral.

Las voces han de tener espacio suficiente para moverse, sin tropezar unas con otras y sin que el desarrollo melódico de una de ellas se efectúe en el terreno de otra, con lo cual se evitará que los retardos y apoyaturas choquen con las notas reales.

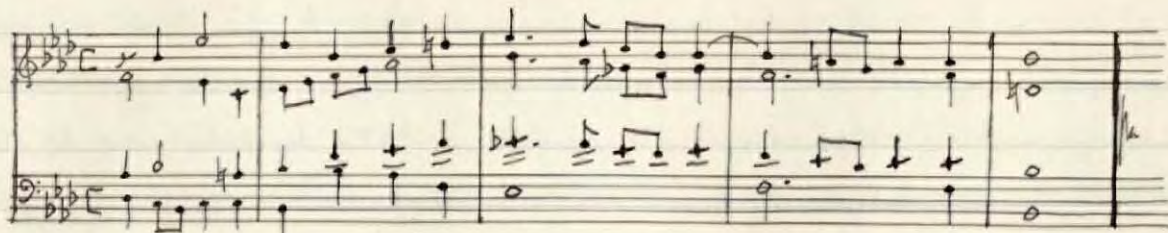
Se permite el cruce de voces, pero hecho de manera franca, sin timidez que parezca torpeza. Cuando se escribe sobre corales hay que tener en cuenta que, siendo independientes y autónomos los versículos, entre la última nota de cada uno de ellos y la primera del siguiente, no hay la menor relación de enlace.

El ejemplo siguiente ofrece un modelo de contrapunto combinado, con poco movimiento de voces:



Morales (Salve Regina)

Como ejemplo de contrapunto vocal "florido" presentamos un fragmento que contiene todos los recursos que las leyes contrapuntísticas permiten. Perteneció, como el anterior, a la polifonía del siglo XVI, época la más brillante en este género de música y en la que España alcanzó su más alto nivel.



Victoria (O Magnum Mysterium)

Contrapunto instrumental.

Para este género de contrapunto se utilizan las claves propias del cuarteto de arco, es decir, la agrupación que se compone de dos violines (clave de sol), viola (clave de do en tercera línea) y violoncello (clave de fa en cuarta línea). Esto no quiere decir que los ejercicios tengan aspecto ni pretendan ser estudios de orquestación. El cambio de claves vocales por las del cuarteto tiene, como única misión, dar mayor amplitud y libertad al contrapunto, modernizándolo en lo posible.

Uno de los resortes del contrapunto instrumental es la imitación. Consiste la imitación en la repetición de un tema ó fragmento de tema expuesto ya antes por otra voz. Esta repetición puede hacerse sobre otros grados de la escala y en otro tiempo del compás. La imitación libre repite en parte el modelo, con algunos cambios,

no reproduciendo, á veces, más que la forma rítmica de la frase. Los procedimientos contrapuntísticos de aumentación y disminución de valores y también el movimiento contrario, son utilizables en la imitación.

En el contrapunto instrumental, un diseño melódico breve sirve de punto de partida para desarrollar cada ejercicio. El desarrollo del diseño melódico se hará de una manera lógica, en varios periodos que tengan unidad entre sí, separados por medio de cadencias y respondiendo á un firme proceso tonal.

Se emplean en este género de contrapunto toda clase de recursos, de ornamentos y de figuraciones, á fin de obtener una escritura más detallada y movida que la del contrapunto vocal:



Bach. (Coral para órgano)

Un nuevo ejemplo servirá de modelo de contrapunto con imitaciones:



Contrapunto á más de cuatro voces.

Bach. (Partita para órgano)

A medida que aumenta el número de partes recitantes, tienen estas menos espacio para moverse libremente y la red polifónica es más tupida. No obstante, los compositores del siglo XVI y también los modernos, utilizan para sus obras vocales cinco y seis voces.

Para los ejercicios de contrapunto puede doblarse cualquiera de las voces, teniendo siempre en cuenta la tonalidad y el sitio en que se mueva cada una de ellas, pues conviene que en el conjunto todas las partes estén centradas.

Hoy que cuidar bien la escritura, procurando que sea lo más correcta posible, ya que el aumento de voces lleva consigo el peligro de infringir con cierta facilidad las reglas de la Armonía. De la misma manera conviene evitar el exceso de mo-

viniento, que produce fatalmente un taponamiento entre las partes recitantes, con la natural asfixia.

Damos á continuación un ejemplo de contrapunto á cinco voces:



Morales. (Verbum iniquum)

El contrapunto á ocho voces permite la división en dos coros que pueden dialogar entre sí, reservando el conjunto de ocho partes reales para los trozos de mayor importancia. Uno de los ejemplos más bonitos que de este contrapunto pueden ofrecerse es el Stabat Mater de Palestrina. Damos de él dos fragmentos, uno de ellos, marcando el diálogo de los coros, y el otro, presentando las voces reunidas:

1^{er} coro

2^o coro

Los 2 coros
reunidos

Handwritten musical score for three vocal parts: 1^{er} coro, 2^o coro, and Los 2 coros reunidos. The score is written on three systems of staves. The first system has two staves for the 1^{er} coro, the second system has two staves for the 2^o coro, and the third system has two staves for Los 2 coros reunidos. The music is in G major and 4/4 time. The first system shows the 1^{er} coro entering with a whole note chord, followed by a melodic line in the second system. The second system shows the 2^o coro entering with a whole note chord, followed by a melodic line in the third system. The third system shows both choirs joined, with the 1^{er} coro playing a whole note chord and the 2^o coro playing a melodic line. The score ends with a final whole note chord for both choirs joined.

Palestrina (Stabat Mater)

Contrapunto doble.

Se denomina contrapunto doble al que puede ser invertido ó trasladado á otro intervalo, agudo ó grave, con relación á otro contrapunto ó cantus firmus, que queda invariable.

La situación de los intervalos en el contrapunto doble á la octava es la siguiente:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Para escribirlo correctamente hay que tener en cuenta:

1º. La distancia entre las dos voces no puede pasar nunca de la octava, para hacer posible el cruce de las partes recitantes. Un intervalo de novena, al invertirse, quedaría á distancia de segunda, del mismo modo que las décimas se convertirían en terceras.

2º. Hay que observar escrupulosamente todas las reglas concernientes á las disonancias. La cuarta se considera como disonancia y, como tal, debe ser preparada y resuelta.

3º. La sexta aumentada debe evitarse, pues su inversión produce la tercera

disminuida, intervalo peligroso siempre.

Los ejercicios se escriben á dos voces, sobre Cantus firmus. La voz que lleva el contrapunto se insierte después á la octava grave, quedando colocada debajo del Cantus; por lo tanto, cada ejercicio contiene dos modelos.

A las dos voces insertibles puede añadirse un bajo, sin otra misión que completar las armonías. En el caso de añadir dos voces libres, es necesario que las insertibles estén colocadas juntas:

{ insertible.
insertible.
libre.
libre. }

{ libre.
insertible.
insertible.
libre. }

{ libre.
libre.
insertible.
insertible. }

Si una voz libre se coloca entre dos insertibles, dicha voz se convierte también en insertible y el contrapunto pasa á ser triple.

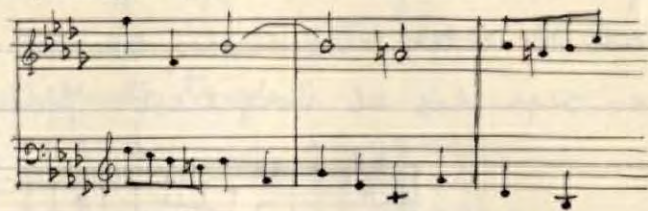
Los ejercicios serán breves, de poca extensión, ya que en la práctica musical no suelen prolongarse durante muchos compases estos casos de inversión de motivos melódicos.

He aquí un ejemplo de contrapunto doble á la octava:

Modelo.



Inversión.



Bach. (Clave bien temperado.)

Contrapunto triple.

En este género de contrapunto, tres voces son invertibles. Los ejercicios pueden hacerse á cuatro voces, añadiendo un bajo libre. El contrapunto triple da lugar á numerosas combinaciones:

1	1	2	2	3	3
2	3	1	3	1	2
3	2	3	1	2	1

La distancia de inversión, á una ó á dos octavas, depende de la contextura de las melodías y de la posición que estas tengan. Los cruces son, á veces, inevitables. No debe prolongarse mucho tiempo la misma nota, pues, en las inversiones, sobre todo en el bajo, produce siempre mal efecto. Hay que evitar cuantas combinaciones de acordes produzcan en las inversiones la cuarta y sexta, prohibi-

da y desechada por las leyes de la Armonía. También hay que cuidar la colocación de intervallos en los acordes de novena, ya que las novenas se convierten en segundas al invertirse. Ejemplo de contrapunto triple:

Modelo.



Inversión.



Bach. (Clave bien temperado.)

Contrapunto cuádruple.

No hay, en realidad, reglas nuevas para este contrapunto, cuyas cuatro voces son invertibles. El espacio en que se ha de mover cada voz es muy limitado, á

causa de la posición intermedia que estas ocupan; por esta razón merece especial cuidado el bajo. Las combinaciones á que da lugar este género de contrapunto son aún más numerosas que en el contrapunto triple:

1 1 1 1 1 1
2 2 3 3 4 4
3 4 2 4 3 2
4 3 4 2 2 3

2 2 3 3 4 4
1 1 1 1 1 1
3 4 2 4 2 3
4 3 4 2 3 2

2 2 3 3 4 4
3 4 2 4 2 3
1 1 1 1 1 1
4 3 4 2 3 2

4 4 3 3 2 2
3 2 4 2 3 4
2 3 2 4 4 3
1 1 1 1 1 1

Naturalmente, no es necesario el realizar todas estas combinaciones; basta con escoger las que mejor resultado den, cambiando, si fuese preciso, la tonalidad. Los ejercicios serán breves, pues en las obras musicales esta clase de contrapunto se presenta pocas veces y en momentos determinados exclusivamente:





Richter.

Contrapunto doble á la décima.

La inversión de las voces se hace, en este contrapunto, á la décima, quedando situados los intervalos de la siguiente manera:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10.
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

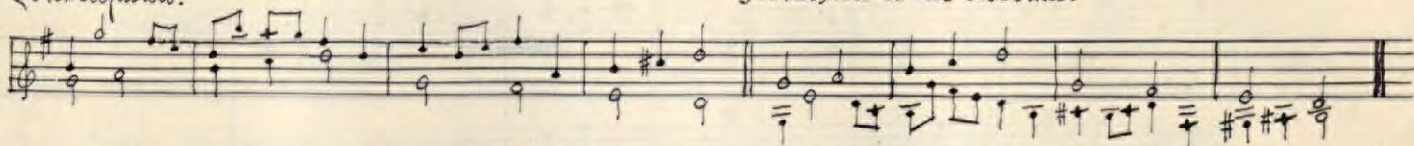
La tercera se convierte en octava, la sexta en quinta y la décima en unísono. Por lo tanto, hay que evitar los movimientos paralelos en terceras y sextas. En cuanto á las disonancias, se deben emplear con todo género de precauciones. Por estas razones, se recomiendan, como más eficaces, los movimientos contrario y oblicuo.

La mayor dificultad del contrapunto doble á la décima consiste en que, al hacer la inversión exacta, se producen con frecuencia modulaciones imprevistas, resultando tonalidad diferente en cada una de las partes invertibles. Para

remediar esto y unificar la tonalidad del conjunto, es preciso hacer algunos cambios cromáticos en la voz que haya de saltar á la décima, acomodándola, en lo posible, á la tonalidad inicial. Claro es, que estos cambios melódicos se han de hacer de tal manera, que no quede desfigurada la melodía:

Contrapunto.

Conversión á la décima.



Contrapunto doble á la duodécima.

Richter.

Las modulaciones imprecisas al insertar las voces son aún más frecuentes que en el contrapunto á la décima; por esta razón se han de hacer con gran cuidado los cambios cromáticos en la voz que se inserta. La situación de los intervalos es la siguiente:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12.
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Las terceras y décimas pueden emplearse en movimientos paralelos. No así las quintas y octavas, únicamente utilizables en movimientos contrarios y oblicuos. La sexta se transforma en séptima y con-

no prepararla como disonancia

Los contrapuntos á la décima y á la duodécima pueden completarse añadiéndoles una ó dos partes libres, siempre que no estorben al hacer la inversión. Los ejercicios serán cortos.

Contrapunto.



Inversión á
la duodécima.



Richter.

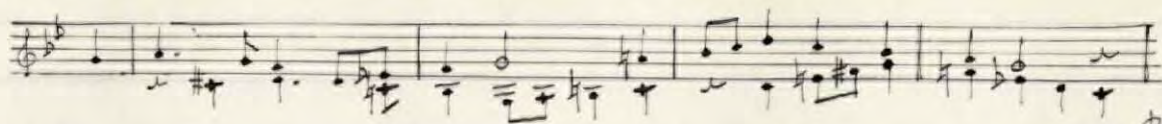
Cánon.

La palabra Cánon proviene del griego y significa regla, ley. El Cánon está basado en el principio de la imitación exacta, la cual es continua, es decir, que el motivo está acompañado por su imitación desde que comienza hasta que termina. Una voz, llamada antecedente, es imitada por otra o varias voces, que constituyen los consecuentes. La imitación puede hacerse en todos los intervalos de la escala. No hay reglas para la entrada del consecuente; un compás, medio compás, una parte o varios compases, el compositor tiene libertad absoluta para comenzar la imitación.

De todos los intervalos, el cánon á la octava es el más usual y también el más importante, porque permite la imitación exacta, sin alterar la tonalidad:



Sigue en importancia el cánon á la quinta. Aquí ya la tonalidad está menos definida, pues la nota sensible, el séptimo grado, nos da un intervalo de quinta disminuida:



Bach.

El cánon á la segunda, bastante frecuente, lleva consigo la dificultad del cruzamiento de voces. Desde luego, se hacen indispensables los cambios cromáticos en el consecuente, pues las dos voces marchan en tonos distintos.

Gran dificultad presentan los demás intervalos, tercera, sexta y séptima, para el cánon, bajo el punto de vista tonal. No obstante, se encuentran algunos modelos de cánon á la séptima, como el siguiente, resalzado por una magnífica frase melódica:



Bach.

Existen, además, otras especies de cánones, algunas de ellas bastante alejadas de toda lógica musical:

Cánon invertido, ó por movimiento contrario, en donde los consecuentes marchan en sentido inverso del antecedente.

Cánon retrogrado, en el que se invierte el orden de las notas, de tal manera, que la última nota del antecedente es la primera del consecuente.

Cánon por aumentación y por disminución, en donde los valores del consecuente crecen ó disminuyen con relación al antecedente.

Cánon por valores contrarios, cuyo principio consiste en dar valores breves en el consecuente á las notas largas del antecedente y viceversa.

Cánon enigmático, desprovisto de toda lógica y consistente en un problema ofrecido al intérprete, sin otra indicación que un signo ó palabra, cuyo misterioso sentido permita adivinar la regla necesaria para descifrar la voz del consecuente.

Cánon circular, es decir, modulante, cuya primera voz oscila hacia otra tonalidad, en la cual entra el consecuente, estableciéndose de este modo una cadena de modulaciones.

El cánon, considerado aisladamente, ofrece escaso interés; en cambio, su empleo puede ser muy útil aplicado á otras formas musicales, especialmente en la fuga.

o

.

IV

Fuga.

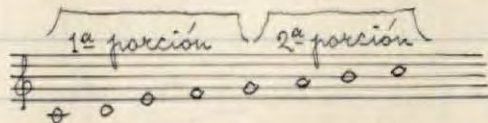
Fuga de estudio.

La fuga es una composición polifónica, escrita contrapuntísticamente y basada sobre un tema que le sirve de fundamento. La fuga es monotemática por principio, pues, si bien existen fugas con dos ó tres temas, siempre domina uno de ellos, como centro ó eje de la composición.

El tema ó motivo de la fuga consiste en una frase musical, breve y precisa, que presente por ella misma un sentido completo. La armonía debe estar sobreentendida y el ritmo será tan característico, que la melodía se destaque siempre y se reconozca á través de cuantos elementos la rodeen. El motivo se ha de escribir de tal forma, que no presente dificultades en su desarrollo para la aplicación de las reglas contrapuntísticas. Su tonalidad estará bien determinada y su ámbito será limitado,

para evitar, en lo posible, el cruce de voces.

El motivo está directamente imitado por la respuesta, es decir, por la entrada de la segunda voz. La respuesta se halla sometida á ciertas modificaciones, debidas á que las funciones tonales de la tónica y de la dominante están invertidas en ella. Esta inversión de las funciones tonales produce, lógicamente, desigualdad en las escalas, ya que la división de la escala diatónica en dos porciones desiguales, no permite la imitación exacta:

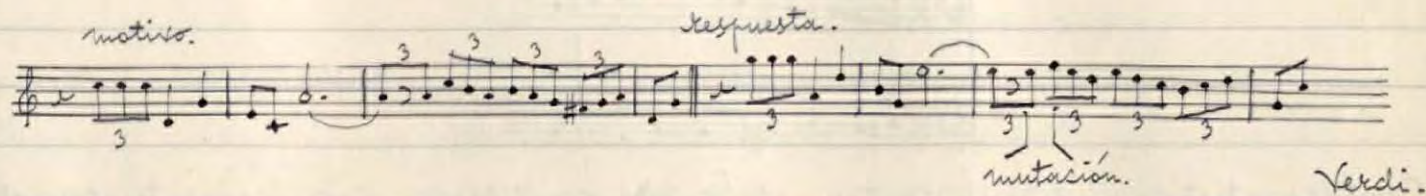


Para remediar, en cuanto es posible, esta dificultad, hay que recurrir al procedimiento de las mutaciones. No se pueden establecer bases concretas, que ordenen el mecanismo de las mutaciones. Puesto que las funciones tonales se invierten en la respuesta, bastará tener en cuenta, al hacer la mutación, que las dominantes pasan á ser tónicas y viceversa. Si el motivo, una vez hecho el cambio, carece de estabilidad melódica, no hay ninguna regla que añadir, si no es la lógica y el buen gusto del compositor. Si el motivo se desarrolla en la tónica, la respuesta se hace

en la dominante, muchas veces sin mutación:



Cuando el motivo marcha de la tónica á la dominante, la respuesta vuelve desde la dominante á la tónica, siendo precisa entonces la mutación:



Al entrar la segunda voz para exponer la respuesta, suele escribirse en la primera voz un tema, de menor importancia que el motivo, pero que siempre le acom-

para, por lo cual se escribe siguiendo las reglas del contrapunto doble, es decir, inflexible. Dicho tema, denominado Contramotivo, está supeditado á todas las combinaciones del motivo, incluida la mutación, puesto que acompaña igualmente al motivo y á la respuesta:

Contrapuntísticamente, el contramotivo debe equilibrarse rítmicamente con el motivo, ofreciendo un verdadero contraste de valores, de tal manera, que las notas largas del motivo se acompañen con notas breves en el contramotivo y viceversa.

También deben diferenciarse melódicamente el motivo y el contramotivo. En cuanto á la armonía, han de sostener ambos la tonalidad de la fuga, sin contener elementos armónicos que, por su exacta especial, predisponga á modulaciones extrañas, con detrimento del sentido tonal.

Al comenzar la exposición de una fuga á cuatro voces, una voz, no importa cual, inicia el motivo, y, cuando este termina, otra voz expone la respuesta, mientras la primera hace el contramotivo. Completan la exposición las voces tercera y cuarta, exponiendo respectivamente el motivo y la respuesta, acompañados siempre por el contramotivo. La exposición inicial de la fuga tiene gran importancia, pues de ella deriva su estructura general. He aquí un esquema:

tiplé.		motivo —	contramotivo.	}
Contralto.	motivo —	contramotivo —	voz libre.	
tenor.		respuesta —	contramotivo —	
bajo.			voz libre.	
			respuesta.	}

Conviene advertir que las cuatro entradas no suponen un número igual de partes recitantes y que tampoco hay reglas fijas sobre el orden de colocación. Final-

mente, la exposición inicial de la fuga es siempre una oscilación de tónica á dominante.

Tras la exposición aparece, generalmente, otra oscilación á la inversa de la primera, es decir, de dominante á tónica, designada con el nombre de contraexposición. Comienza esta vez la respuesta, siguiendo un número indefinido de entradas, número que puede variar desde una hasta cuatro, como en la exposición. Como la fuga está ya en marcha, en la contraexposición todas las partes recitantes intervienen desde que comienza. En cuanto al contramotivo, sigue acompañando al tema, si bien con mayor libertad de acción.

La exposición en el tono relativo es la más difícil de todas, pues supone un cambio de modo en la tonalidad y, como consecuencia de ello, un cambio de sex en la melodía del motivo, con peligro de introducir elementos que modifiquen su perfil estético. Casi siempre se reduce á una sola entrada ó, todo lo más, dos, si la respuesta es posible y no perturba demasiado la marcha melódica. Como es natural, el contramotivo ha de cambiar también de modo. He aquí algunos ejemplos:

motivo. *tr* respuesta en el relativo. *tr*

motivo en el relativo. *tr* imitación

Bach.

+ motivo. *tr* motivo en el relativo.

Bach.

La serie de exposiciones continúa con las realizadas en la subdominante y en el relativo de la subdominante; generalmente basta una sola entrada del motivo para cada una de ellas. Como es natural, hay también cambio de modo en el relativo de la subdominante. Presentamos dos modelos, referentes al motivo anteriormente expuesto:

subdominante. relativo de la subdominante, deformado.

[desviación.]

Se llama estrecho (stretto) á la entrada de una voz que contesta al motivo, ó á la respuesta, antes que aquel, ó ésta, hayan terminado. El estrecho puede hacerse en todas las voces que integran la fuga y se forma de diferentes maneras: motivo y respuesta, respuesta y motivo, dos motivos y dos respuestas. En las fugas á cuatro voces las combinaciones son numerosas. En los estremos normales, tanto el motivo como la respuesta deben aparecer completos, pero si, realmente, el motivo se presta poco para esta clase de combinaciones, se utiliza el primer fragmento, hasta que la voz "que estrecha" hace su entrada.

La mayor dificultad de los estremos consiste en buscar el sitio más favorable para la entrada de la segunda voz, teniendo siempre en cuenta las reglas fundamentales del contrapunto. Generalmente, los estremos se hacen en los grados principales de la tonalidad inicial: tónica, dominante y subdominante. Los demás grados requieren ciertas precauciones y no conviene emplearlos en las fugas de estudio.

El estrecho normal se forma con el motivo y la respuesta:



Bach.

De esta misma fuga presentamos un cuádruple estrecho, verdaderamente magnífico, constituido por el motivo y tres respuestas, seguido de otro triple.



Es muy frecuente el estrecho canónico, llamado así por utilizar exclusivamente el motivo ó la respuesta, cuya imitación exacta repercute á la octava. También se emplea el estrecho por incremento contrario, imitando el motivo y el que precede por aumentación y disminución de valores. En todas estas combinaciones, siempre difíciles y complicadas, es necesario, ante todo, que no desaparezca el principio de musicalidad, indispensable siempre en la obra artística.

Presentamos tres modelos de estrecho, pertenecientes a la fuga en mi bemol menor, de Bach. El primero, canónico:



El segundo, por movimiento contrario.



El tercero, interesantísimo, presenta el motivo en tres aspectos diferentes: normal, con nuevo ritmo y aumentado:



Para enlazar unas con otras las diferentes exposiciones de la fuga, se escriben unos intermedios o episodios que, basados generalmente en diseños y ritmos pertenecientes al motivo y contramotivo, aportan cierta variedad e independencia al conjunto total, prestando expansión y elasticidad, que contrastan con la rigidez de las entradas. Los episodios pueden ser breves ó de gran extensión; en este último caso es preciso evitar que tomen demasiada importancia y destruyan la unidad de la fuga.

Los episodios se escriben en contrapunto combinado, sin que haya reglas precisas que ordenen su marcha. En general, se limitan á preparar las tonalida-

des, cual fórmulas de transición entre las diversas exposiciones. A veces, tienen mayor importancia, llenando la parte expresiva de la fuga y hasta empleando elementos extraños á sus componentes melódicos, siempre que estos elementos muestren un fin determinado y lógico.

Hacia el final de la fuga y como preparando la cadencia conclusiva, se coloca una nota pedal en el bajo, dominante ó tónica del tono inicial, que puede servir de base á un estrecho, ó constituir simplemente un episodio-resumen, con los principales elementos melódicos.

El gráfico de una fuga de estudio esclarecerá cuanto llevamos dicho de sus componentes y de su estructura:

1. Exposición.

Motivo — Contramotivo — voz libre — — — — —
 respuesta — contramotivo — voz libre —
 motivo — contramotivo
 respuesta —

Episodio, oscilando á la dominante.

II. Contraposición.

respuesta — contramotivo — voz libre — — — — —
 motivo — contramotivo — voz libre —
 respuesta — contramotivo
 motivo —

Episodio, modulando hacia el tono relativo.

III. Relativo. (cambio de modo)

{ motivo ————— contramotivo.
 { contramotivo — respuesta (si es posible)

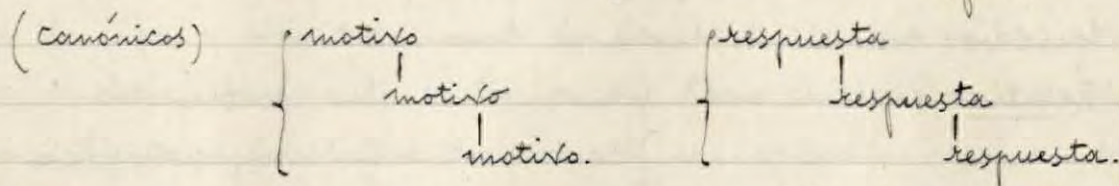
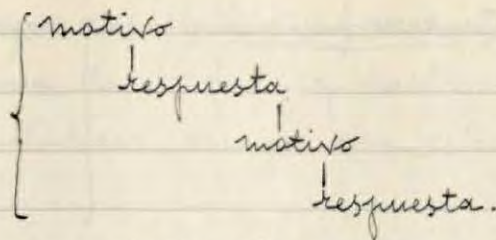
Episodio, modulando á la subdominante.

IV. Subdominante. (una sola entrada, motivo o respuesta)

Episodio modulando al relativo de la subdominante.

V. Relativo de la subdominante. (cambio de modo) (una sola entrada, siendo preferible el motivo.)

Gran episodio, más extenso que los anteriores y más rico en elementos melódicos y rítmicos y en combinaciones contrapuntísticas. Marchará hacia el tono inicial.

VI. Estrechos. (normal y en el tono inicial)

(por movimiento contrario, por aumentación, por disminución)

Pedal y coda.

Los ejercicios prácticos deben comenzar por breves motivos y respuestas, hasta dominar por completo el mecanismo de las mutaciones, de difícil resolución en muchos casos. Se acoplarán después los contramotivos, sometidos también a las leyes de la mutación. Entonces se escribirán ya exposiciones completas, como también estrechos, normales y canónicos.

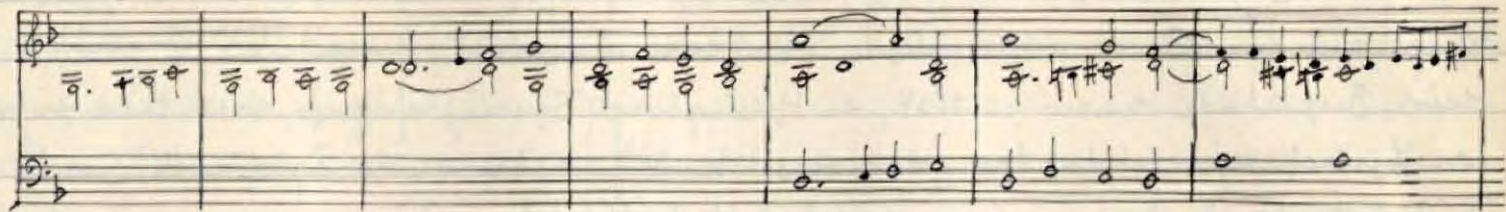
Las primeras fugas han de ser breves, de estilo severo y carácter vocal, con temas dados, que contengan exclusivamente: exposición, entradas en el rela-

tivo y estresados. Las fugas pueden tener carácter vocal ó instrumental. La fuga vocal procede exactamente como el contrapunto combinado del mismo nombre, es decir, empleando un estilo severo, sin exceso de adornos y huyendo, en lo posible, de las disonancias. Para la fuga instrumental se utilizan las claves del Cuarteto de arco, permitiéndose mayor libertad en cuanto á pasajes dinámicos, saltos y cromatismos. Las fugas instrumentales pueden hacerse sobre temas originales. Por último, es utilísimo escribir fugas para piano, para órgano y para coro (con texto literario), en las que, á más de los elementos constitutivos tradicionales, entren temas y diseños nuevos, que, enlazándose y superponiéndose á los motivos y contramotivos, formen episodios y exposiciones que den mayor relieve y musicalidad á este género de fugas. Es necesario, para dominar esta nueva derivación de la fuga, estudiarla bajo un punto de vista puramente musical.

Evolución de la Fuga.

La fuga procede directamente de la polifonía y se diferencia de las demás formas musicales en que, desde su origen hasta nuestros días, no ha sufrido modificaciones de verdadera importancia. En su primera época, el único elemento que intervenía en ella era la imitación, es decir, la reproducción de un diseño, más o menos modificado, en otro grado diferente de la escala. En cuanto a la palabra xixecate o xixecata, significaba un trozo de música libre, al que se adaptaba el estilo fugado, al modo de la música vocal polifónica.

El compositor más antiguo de esta forma primitiva fue el insigne español Antonio de Cabezón (1510 + 1566). Nacido en Castillo de Matajudíos (Burgos) y ciego de nacimiento, fue Cabezón músico de cámara y capilla de Felipe II, siendo su hijo Hernando quien recogió y transcribió sus obras para órgano, bajo el título de "Obras para tecla, arpa y vihuela". Los xixecate de Cabezón están designados con el nombre de tientos. He aquí el comienzo de uno de ellos:



Andrés y Juan Gabrieli y Adriano Banchieri, compartieron con Cabezón la gloria de haber sido los primeros compositores de este género de música. Un nutrido grupo de italianos e ingleses sigue las huellas de los tres precursores, perfeccionando y afianzando la estructura de la fuga. Tal se nos presentan las obras de Frescobaldi, Pasquini, Gallys y Byrd. Pero, es en Alemania donde esta forma debía alcanzar su pleno florecimiento. Scheidt, Froberger, Buxtehude y Pachelbel, forman el grupo de compositores de fugas que precedió a Bach.

Dietrich Buxtehude es el más famoso del grupo, entre otras razones, por el viaje que hizo Bach, á pie, desde Arnstadt á Lubeck, para oírle y pedirle consejos. Buxtehude nació en 1634, en Helsingborg (Suecia) y pasó casi toda su vida en Lubeck ejerciendo las funciones de organista en la iglesia de Santa María, en donde organizó unos conciertos (Abendmusiken) que se celebraban por la noche los domingos de Adviento. Murió en 1707.

Buxtehude influyó enormemente, con sus fugas y con sus piezas para órgano, en las primeras obras de Bach. El estilo libre, la riqueza de su escritura y la brillantez de sus cadencias, debieron impresionar profundamente el ánimo del joven Bach.

La familia Bach parecía tener en herencia la vocación musical, pues, durante más de dos siglos, casi todos sus individuos se dedicaron á la música. Veit Bach, panadero turingiano, se estableció en Wechmar hacia fin del siglo XVI, siendo su mayor placer tocar la citara mientras el molino funcionaba. En algunas ocasiones llegaron á reunirse ciento veinte personas de la familia,

todos músicos. Según cuenta Riemann, al fin del siglo XVIII, al "cuerpo de músicos" de Erfurt se les llamaba todavía "los Bach" aunque no hubiese ya allí ningún individuo de la familia.

Juan Sebastián Bach nació en Eisenach, en 1685, quedando encargado de su educación, a causa de su orfandad, su hermano mayor Juan Cristóbal. En 1700 entra en la escuela de San Miguel de Lüneburgo, ampliando sus estudios y recibiendo consejos y lecciones del organista George Boehm. Es la época de los viajes a Reinkens, Hamburgo y Lubeck, para oír a los organistas más célebres.

Aparte algunos cargos de poca duración, la vida de Bach se divide en tres periodos, que influyeron notablemente sobre el género y aún el estilo de sus obras: en 1708 es músico de la corte del duque de Weimar y organista de la catedral; en 1714, maestro de Capilla del príncipe Leopoldo de Anhalt-Coethen; en 1723, Cantor de la escuela de Santo Tomás, de Leipzig y director de música de la Universidad. Este último puesto lo conservó hasta su muerte, sobrevenida en 1750. Casó primeramente con María Bárbara, prima suya, y después con Ana Magdalena Bachken,

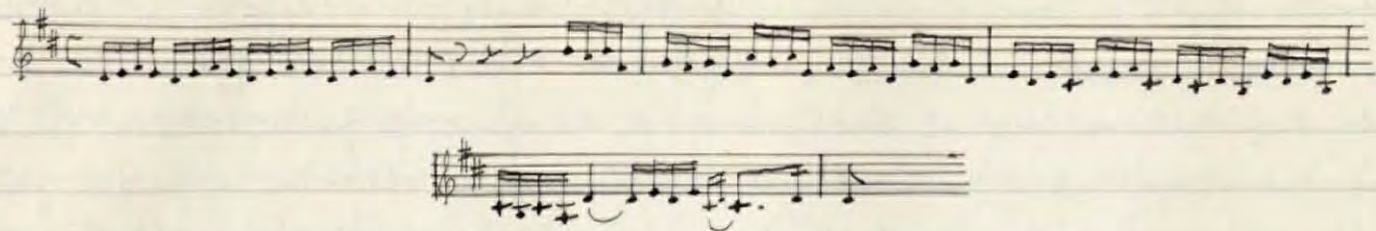
hija de un músico de cámara de Weissenfels. De los veinte hijos que tuvo, solamente diez le sobrevivieron.

Lo verdaderamente curioso de la vida de Bach es que su celebridad provenía únicamente de su habilidad para tocar el órgano. Como compositor fue completamente ignorado de sus contemporáneos. Cuando su hijo Felipe Manuel publicó el Arte de la fuga, no pudo vender más de treinta ejemplares. Muchos años después, en 1789, al pasar Mozart por Leipzig, oyó música de Bach en una ceremonia religiosa; su admiración y su sorpresa le hicieron exclamar: "¡He aquí, al fin, algo nuevo!"

La obra de Bach es considerable, no ya solamente como calidad sino también como cantidad. Por ahora nos limitaremos al estudio de sus fugas. Pero, antes de emprenderlo, conviene decir algunas palabras de una forma derivada de la fuga, que, rudimentaria en sus comienzos, llegó a tener verdadera importancia. En efecto, ciertas fugas del período primitivo estaban precedidas de algunos acordes o arpeggios, destinados probablemente a establecer la tonalidad inicial de la fuga que seguía después. Estos acordes y arpeggios se ampliaron más tar-

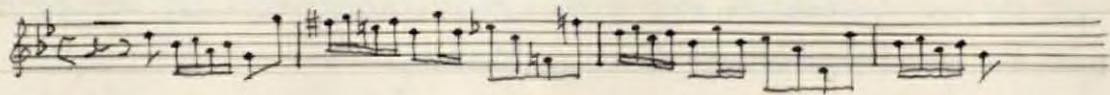
de, hasta llegar á convertirse en verdaderas composiciones, bajo los nombres de preludio, fantasía, canzona ó toccata. A pesar de tantos nombres y teniendo en cuenta la arquitectura musical embrionaria de la época, se puede afirmar que estas piezas, monotemáticas o monorítmicas casi siempre, no obedecían á ningún plan meditado, siendo, más bien, producto de la improvisación ó de la fantasía del compositor. El preludio llegó á tener verdadera importancia en las obras de Bach. La mayor parte de los preludios que componen el Clave bien temperado son monotemáticos y, a veces, atématicos, cuando consisten en un diseño rítmico que cambia de grado según la ley de cadencias. Sin embargo, en sus obras para órgano, el preludio toma gran extensión, dividiéndose en dos periodos como en la forma suite o presentando dos temas cual una verdadera sonata, pero siempre en la misma tonalidad de la fuga que sigue. De todos modos, debemos considerar la forma preludio y fuga como el primer ensayo de agrupación de dos piezas musicales, escritas en la misma tonalidad y dispuestas para ejecutarse consecutivamente.

Las fugas para órgano de la primera época de Bach suelen llevar motivos excesivamente largos, como sucede en la gran fuga en re:



Algunos musicólogos creen que este exceso de adornos proviene de los aleluyas ornamentales, de tipo gregoriano, cuya influencia llegó hasta la polifonía, tanto vocal como instrumental.

La Fantasia y fuga, en sol, es quizá la obra de órgano más conocida y popular de Bach. La Fantasia constituye un preludio, basado en dos elementos, uno de ellos ornamental y el otro melódico, ambos enlucidos por armonías, modulaciones y desarrollos magistrales. El motivo de la fuga es espléndido:



De su época de Leipzig proceden los siete grandes preludios y fugas, maravillas

de escritura y de concepción. La primera: Preludio y Fuga, en mi bemol, data de 1426. Si-
guen las otras seis entre 1430 y 1436, fecha en la que escribió el Preludio y Fuga,
en do, obra llena de combinaciones temáticas, con entradas por aumentación e in-
vertidas.

El primer libro del Clave bien temperado fue escrito en 1422 para que sirviese de es-
tudio a su hijo Wilhelm Friedmann. El segundo libro no apareció hasta 1444. Entre
los admirables preludios y fugas de esta colección, destacamos los siguientes:

Libro primero. Fuga I, en do.

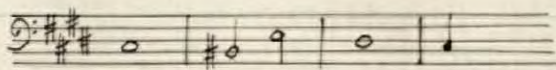
El preludio se compone de un simple diseño dinámico, que oscila siguiendo la ley
cadencial. La fuga constituye un modelo de estrechos. El motivo (que llamamos en
otro lugar) se presenta en una exposición con cuatro entradas. En la contraexposi-
ción encontramos ya los primeros estrechos, más una entrada, un poco extra-
ña, en el segundo grado. Más una exposición, completamente arbitraria, en el re-
lativo, sigue una serie de estrechos magníficos, uno de ellos en el relativo
de la subdominante, llevando el tema deformado. El último estrecho coinci-
de con la nota pedal.

Fuga II, en do menor.

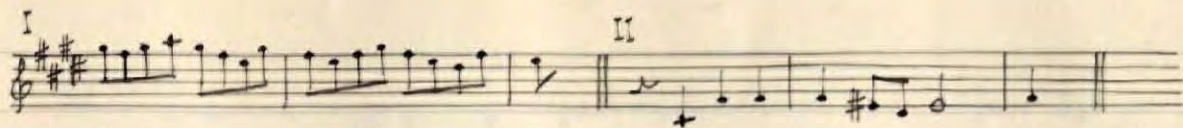
El preludio consta de un diseño rítmico muy movido, que se desarrolla sobre sí mismo y está cortado, casi al finalizar, por una pequeña cadencia ornamental. La fuga, una de las más simples de Bach, presenta un motivo rítmico, formando triple exposición, en la cual la tercera entrada está precedida de un conducto, costumbre habitual en Bach. Aparece el tema en el relativo y vuelve al tono inicial, para no salir más de él.

Fuga IV, en do sostenido menor.

El preludio constituye un modelo de aria, del tipo característico de Bach. La melodía, muy bella, se desarrolla cadencialmente, marcando un brevísimo reposo en la dominante. El motivo de la fuga consta de cinco notas y ha sido utilizado después por otros compositores:



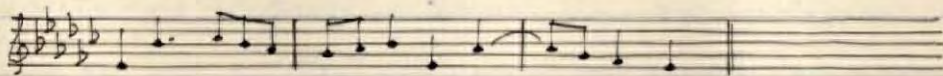
Los contramotivos, uno dinámico y otro rítmico, se unen al tema:



Hay todo género de combinaciones, siguiendo las entradas el plan normal, aunque sin apartarse mucho de la tonalidad inicial.

Fuga VIII, en mi bemol menor.

El preludio tiene cierto carácter de zarabanda, con estructura binaria y reposo cadencial en la dominante. La fuga lleva por motivo un tema gregoriano, utilizado también por otros compositores:



A pesar de su escritura a tres voces, es una fuga bastante complicada. He aquí sus elementos: exposición completa, con cuatro entradas; contrapexposición, por estrecho, a la dominante; varias combinaciones de estrechos canónicos; aparición del tema por movimiento contrario en el relativo y en la subdominante; varios estrechos, directos e invertidos, con nuevo ritmo en el motivo; ampliación del tema, acompañado por sí mismo, que comienza en el bajo y sube a las voces superiores, como un

Coral.

Fuga XVI, en sol menor.

El preludio, de escritura polifónica, tiene el aspecto y la grandiosidad de una toccata. La fuga, corta, pero muy completa, presenta una singular entrada en el relativo, formando estrecho con el relativo de la subdominante, cuyo motivo aparece deformado.

Libro segundo. Fuga XV, en sol mayor.

El preludio forma un modelo característico de tipo binario, con cadencia a la dominante. La fuga, muy breve y simple, lleva un motivo dinámico y alegre, estando desprovista de estrechos. Parece un moto perpetuo, ya que los episodios se confunden con las entradas, por estar escritos sobre el tema que sirve de base a la fuga.

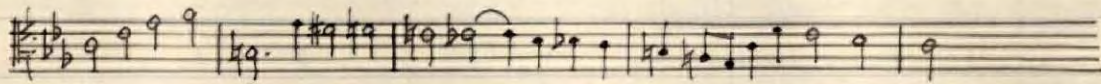
Fuga XXII, en si bemol menor.

El preludio, bastante largo y con carácter de toccata, está basado en una frase melódica muy expresiva, que se desarrolla en la forma habitual de Bach. La fuga presenta un tema amplio:



Contiene gran número de combinaciones: tema insertido, cánones a la séptima y a la novena, exposición en la bemol, tonalidad extraña a la fuga y, como final, cuádruple entrada, marchando las voces de dos en dos, de tal modo, que las superiores presentan el motivo directo y las inferiores, insertido.

La Ofenda musical data de 1444 y forma una serie de piezas, construidas sobre un tema propuesto por Federico II de Prusia:



Contiene las siguientes piezas:

1ª. Fuga ricercata, a tres voces, con un epígrafe acróstico:

Regis Bussi Cantio Et Reliqua Canonica Acta Resoluta.

R i C E R C A R.

2ª Otra fuga, ricercata también, a seis voces.

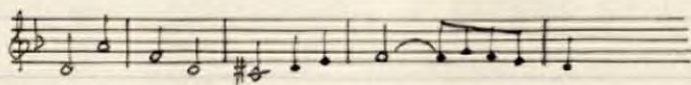
3ª. Ocho cánones de varias especies y con divisas diferentes.

4ª. Fuga canónica, con cánon á la quinta

5ª. Sonata en trío, para flauta, violín y bajo continuo.

6ª. Cánon perpétuo, por movimiento contrario y para los mismos instrumentos.

El Arte de la fuga es la última obra didáctica de Bach. Como escritura es una maravilla; como expresión resulta algo rígida, sin la jugosidad y frescura del Clave bien temperado. Contiene todas las combinaciones posibles, sobre el siguiente tema:



Las dos primeras fugas son muy simples.

La tercera y la cuarta, presentan el tema por movimiento contrario, si bien en diversa forma.

La quinta, parece un resumen de las cuatro precedentes y reúne los dos movimientos, directo e invertido.

En la sexta y en la séptima, además de los procedimientos empleados en las fugas anteriores, aparece el tema aumentado y disminuido.

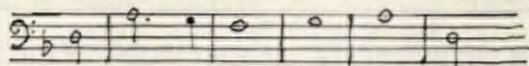
Las tres fugas que siguen llevan temas nuevos, los cuales se combinan con el motivo principal, quien, a su vez, reviste aspectos y ritmos diversos. Precisamente, los nuevos aspectos del tema sirven de base a las fugas once y doce. La verdadera particularidad de las fugas doce y trece es que ambas piezas se pueden leer directamente y a la inversa, es decir, sustituyendo cada intervalo ascendente por otro igual descendente y viceversa. He aquí el final de la doce, en sus dos sentidos:



Siguen cuatro cánones: el 1º, por aumentación y por movimiento contrario; el 2º a la octava;

el 3º, a la décima; y el 4º, a la duodécima. Después de los cánones se hallan dos fugas, para dos clarines, casi reproducciones de la fuga trece.

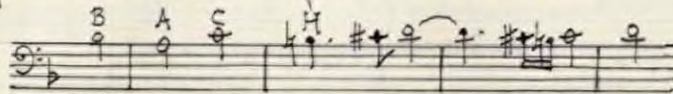
La última fuga marca el fin de Bach. Comienza con un tema litúrgico



que se desarrolla de una manera muy completa, hasta que aparece un nuevo tema de aspecto dinámico, llamado de órgano:



que se combina, en estrecho, con el motivo litúrgico. El tercer tema significa la firma del compositor, según el sistema alfabético alemán:



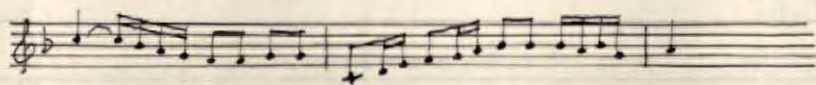
Afirmen los musicólogos e historiadores, que Bach tenía la intención de unir el tema inicial a los otros tres, en un conjunto que pudiese fin a esta obra gigantesca. La muerte le sorprendió antes de poder realizar su intento, dejando la obra

incompleta, más un problema contrapuntístico sin resolver.

La fuga llegó con Juan Sebastián Bach a su mayor apogeo, tanto en belleza musical como en perfección de escritura. Las fugas contemporáneas de Bach, como las de épocas posteriores, se amoldan a la evolución general de la música, pero, intrínsecamente, no progresan nada. Vamos a demostrarlo con algunos ejemplos, desde las fugas de Haendel hasta las de César Franck y contemporáneas.

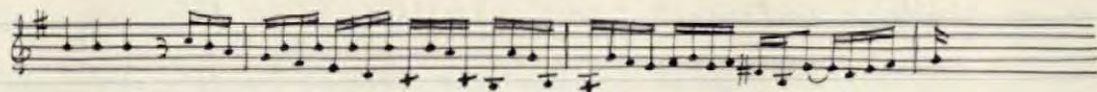
Fuga de la Segunda Suite, en fa, de Haendel.

El tema es muy expresivo:



Su estructura es simple, dando casi mayor importancia a los episodios que a las entradas. Uno de los episodios, de gran relieve, se repite dos veces. Contiene un estrecho irregular con vuelta brusca hacia la subdominante.

Citaremos otros dos temas de fuga, de Haendel. Uno de ellos, bellísimo, pertenece a la Cuarta Suite y tiene cierto parentesco con los de Bach:

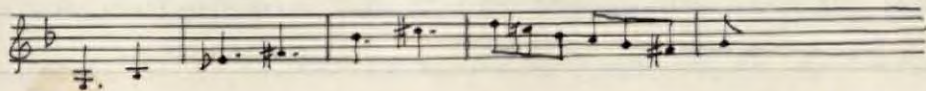


El otro tema, de la Sexta Suite, presenta la particularidad de ir acompañado de un contramotivo desde la primera entrada:



Fuga del gato, de Scarlatti.

Las seis primeras notas del tema fueron tomadas, según la tradición, de las teclas fijadas por un gato, al andar sobre el teclado del clavicembalo:



Es una pieza muy bella, pero en la que desaparece la verdadera polifonía, para dar paso a la escritura galante, en la que no se establecía número fijo de vo-



Esta segunda parte presenta gran número de combinaciones, con el tema directo e invertido, por aumentación, disminución e incluso doble disminución, hasta llegar triunfante al tono inicial de la bemol.

Gran Fuga para cuarteto, op. 133.

En ella agota Beethoven todos los recursos, temáticos y rítmicos, para dar variedad a un motivo único. Este aparece acompañado de un contramotivo obstinado, que sigue la curva de la fuga, tomando por ello el carácter de un segundo motivo:

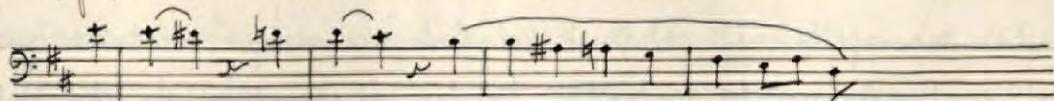


Las diferentes secciones en que se divide el largo desarrollo de la fuga, participan de la gran Variación, ya que el tema, como el contramotivo, están sometidos a una doble desviación, melódica y rítmica, que ataca a su raíz fundamental. Así, pues, en la gran

Fuga marchan a la vez dos formas musicales, de esencia diferente.

Preludio, Coral y Fuga, de César Franck.

Su gran novedad consiste en la entrada de elementos del preludio y del coral en la fuga. Después de la exposición del tema en el tono inicial:

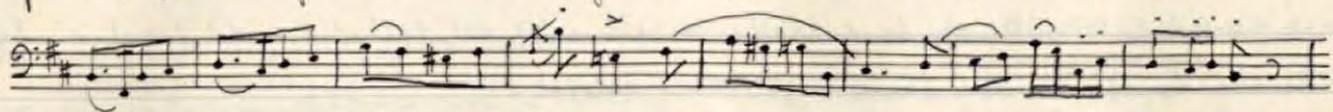


oscila al tono relativo (re mayor) y presenta el tema por movimiento contrario, marchando hacia la menor y hacia si menor. Sigue un grupo de entradas, en la dominante (fa sostenido menor), en re menor y en si bemol menor, más un episodio modulante, a modo de puente, que trae el tono inicial de si menor. Comienza entonces un gran episodio, a base del ritmo del preludio y del tema del coral, elementos a los que se une el motivo de la fuga, en su tono y en la subdominante. Se trata, pues, de un concepto moderno de la fuga, en donde, a la polifonía tradicional, se unen los recursos de la escritura libre.

Fuga de Le Camp de Wallenstein, de Vincent d'Indy.

Siguiendo el mismo orden de ideas de Franck, elementos de música libre se unen

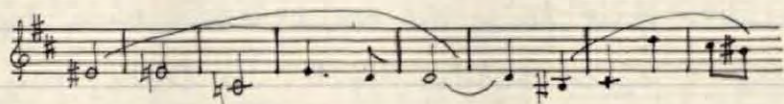
al desarrollo de la fuga, y además, un cierto sentido descriptivo. Es una fuga incompleta, que comprende una exposición, en si menor, con cuatro entradas.



Sigue una entrada, incompleta, en el tono relativo, re mayor, cortada por el tema en ritmo de vals, el cual prepara la entrada, también incompleta, en la subdominante, mi mayor, interrumpiéndose definitivamente la fuga en este sitio.

Fuga de la Sonata en mi bemol menor, para piano, de Paul Dukas.

Es un modelo curiosísimo de fuga, de tonalidad indecisa, casi atonal. El tema da una apariencia de si menor:



La exposición consta de tres entradas, después de las cuales solamente aparece el tema fragmentado, en el tono relativo (re mayor), en la subdominante (mi mayor) y en el segundo grado (do sostenido menor), pero, con las armonías tan enmascaradas, que se hace difícil reconocer las tonalidades.

A esta clase de fugas hay que añadir el estilo fugado, más alejado aún de la verdadera fuga que las citadas en los últimos ejemplos. Entradas, imitaciones, escritura contrapuntística, estrechos, cuantos elementos se emplean en la fuga, aparecen en el estilo fugado, muy en boga desde la época romántica hasta nuestros días, aunque siempre como adorno ó fantasía y también dándole un sentido dramático. Lo estudiaremos más adelante, al analizar las formas musicales, sinfónicas y dramáticas.

○
.

Primera Parte

Antigüedad. Edad Media. Polifonía.

I Antigüedad.

Nada hay, quizá, tan difícil como los trabajos e investigaciones en cuanto al arte musical se refiere. La verdadera esencia de un arte tan abstracto como el de la música, la exteriorización del sentimiento por medio de sonidos, son elementos de naturaleza tan fugitiva que, por fuerza, han de escapar a la pluma del más hábil historiador o musicógrafo. Las sensaciones pasan rápidamente, el ambiente que rodea y sirve de marco a las obras musicales evoluciona sin cesar y el investigador, que no puede contemplar el espíritu que dio vida y animó las remotas manifestaciones de un arte sutil e inmaterial, solamente dispone de algunos elementos materiales

e inertes: instrumentos, tratados y libros, forzosamente en pugna con nuestro actual modo de pensar y, á veces, girones de crítica estéril, cuando no influenciada por todo género de pasiones. Todo esto, que ya presenta dificultades serias en el periodo que comprende á la música como arte organizado, llega á ser de una dificultad casi insuperable, cuando se trata de civilizaciones antiguas, de cuya existencia nos quedan unicamente ruinas de monumentos y colecciones conservadas en museos arqueológicos.

Bien que el estudio de la música en la Antigüedad pertenezca más bien á historia-dores que á compositores, nos parece útil, sin embargo, comenzar nuestro trabajo en tan lejanas épocas, con objeto de presentar al lector los poquísimos restos que de su vida musical nos quedan y, á través de ellos, poder dar una idea, incierta y vaga siempre, de lo que fué su arte. Bastará para ello escoger tres civilizaciones entre las antiguas: Egipto, China e India, dando de ellas una breve reseña histórica y concediendo mayor importancia á Grecia, punto de enlace con la Edad Media y con la música litúrgica, en los primeros siglos del Cristianismo.

Egipto.

El hecho de que no haya llegado hasta nosotros ningún papiro con la menor traza de signos musicales ó, al menos, con alguna alusión á escritura de música, no dice nada en contra de la perfección que pudo tener en Egipto el arte sonoro. Pese a los esfuerzos de Fétis, Southgate y otros eruditos, que han intentado estudiar las escalas por el examen de las flautas conservadas en los museos, es imposible saber cómo fué la música egipcia, ni cual fué su sistema y organización. Sin embargo, los instrumentos que se conservan, los bajorrelieves y las pinturas de los vasos funerarios encontrados en las tumbas, demuestran una relativa cultura musical. Para demostrarlo, vamos a hacer una reseña de los principales instrumentos utilizados en el antiguo Egipto.

Desde luego, la página más importante de la arqueología musical egipcia fué la invención del órgano hidráulico por Ktesibio. Hijo de un barbero, Ktesibio nació en Alejandría, probablemente en el siglo II, antes de J. C. Ejerció durante cierto tiempo la profesión de su padre en un barrio de Alejandría denominado Aspendia. Hombre de gran talento, inventó máquinas y aparatos: bombas, espe-

jos móviles y clepsidras, en cuyos trabajos tomaba parte su mujer, Thais, a quien le interesaba este género de invenciones. Conocemos el órgano hidráulico por la descripción que de él hizo Herón de Alejandría, matemático y discípulo de Ktesibio. Más tarde lo describió también Vitruvio, aunque ya algo transformado y ampliado.

El principio y fundamento del órgano hidráulico se basa en que el agua reemplaza, con su presión, la carga del depósito de los órganos modernos. El instrumento inventado por Ktesibio se componía de tres partes esenciales: tubos, teclado y máquina de viento. El agua del depósito, que por un cilindro de pistón llegaba a la cámara de aire de los tubos soncos, variaba de nivel por la presión del aire que empujaba el cilindro, produciendo un desequilibrio que hacía penetrar, de manera constante y regular, el aire que necesitaban dichos tubos.

El arpa, la cítara y el trigono son instrumentos de cuerda representados con frecuencia en los monumentos egipcios. Había modelos grandes y pequeños de arpas y un bajorrelieve del Antiguo Imperio nos muestra siete arpistas colocadas en fila, formando un conjunto. ¿Cómo tocaban estas siete arpistas? ¿Hacían todas lo mismo como los grupos de violines en las orquestas, o por el contrario, cada instrumentista tocaba una parte diferente? He aquí una

cuestión imposible de resolver. Las arpas pequeñas eran llevadas a hombros por mujeres, probablemente, sacerdotisas. El trígono es un arpa triangular, colocada al revés, es decir, con la caja armónica arriba y las cuerdas, formando abanico, atadas abajo y terminando en borlas. En el museo del Louvre se conserva un trígono precioso, de regular tamaño. Cuenta Loret que un alto personaje, llamado Khnum-hotep, recibió la visita de una tribu semítica del país situado al norte del Sinaí y que, maravillado ante la originalidad de los semitas, mando dibujar en las paredes de su tumba, entonces en construcción, las treinta y siete personas de la tribu, con sus extraños vestidos, sus asnos, sus gacelas y toda clase de objetos curiosos, entre ellos, una lira de ocho cuerdas. La tumba existe en el pueblecito de Beni-Hassan y la escena dibujada ha sido reproducida por Wilkinson. La lira es, pues, de procedencia semítica, rectangular, de madera y con cierto número de cuerdas, aproximadamente, de la misma longitud todas ellas.

Los egipcios usaban la flauta y la trumpeta. Esta última, exclusivamente de carácter militar, debió ser corta y recta y, por lo tanto, aguda y penetrante. En cuanto a las flautas, se han encontrado bastantes modelos de ellas en las tum-

bas, casi todas de caña y, alguna que otra, de madera o de bronce. Aunque de una manera rudimentaria, estas flautas presentan ya los sistemas empleados en nuestros instrumentos modernos: flautas, oboes o clarinetes. Las escalas que se obtienen con este grupo de flautas, ensayadas por Fétis, Southgate y otros musicólogos, son de lo más variado que darse puede. Algunas producen fragmentos de escalas diatónicas; otras, casi la escala cromática completa; otras, en fin, intervalos diferentes, lo que hace difícilísimo establecer una base sobre las modalidades egipcias.

Llegamos a los dos instrumentos que personifican el Egipto musical, es decir, el crótalo y el sistro. Construido en madera, en marfil y en metal, el crótalo, antecesor de nuestras castañuelas, servía para marcar el ritmo de la danza, según nos muestran los vasos funerarios y los basorrelieves. Los crótalos se reunían por pares, figurando en su extremidad una cabeza humana, o bien un brazo terminado por una mano. En ocasiones, se agregaban a los crótalos un par de platillos pequeños, de seis a siete centímetros, con lo cual se aumentaba su sonoridad.

El sistro era un instrumento sagrado: "El sonar de los sistros metálicos que agitaban los sacerdotisas...", dice el gran egiptólogo Ebers. Se conservan muchos mo-

delos de sistros y en el Museo Arqueológico de Madrid hay dos en bastante buen estado. Los había de dos clases: el más antiguo, fabricado en madera, en porcelana o en tierra esmaltada, se componía de un mango, terminado generalmente en una cabeza femenina, y de un arco con varillas transversales, a las cuales se adaptaban anillos. La otra clase de sistros se fabricaba en metal y, en vez de anillos, las varillas mismas glizaban de derecha á izquierda en ranuras horizontales.

Tales son los principales instrumentos que utilizó el antiguo Egipto; en cuanto a su música, queda, para nosotros, en el más profundo de los misterios.

China.

Algunos tratados de música, de rítmica y de danza, consignados en el "Catálogo Imperial" permiten dar noticias más concretas sobre la primitiva música china, que sobre el antiguo Egipto. Sin embargo, es preciso subir hasta el siglo XVI, si se quieren obtener detalles más precisos, aunque haya que aceptar como buenas las versiones y reconstituciones de los tratadistas. Quizá, el más importante de ellos sea el príncipe Tsái-yū, autor de doce obras, entre tratados y reconstituciones de melodías y de dan-

zas. Dichas obras, presentadas al Emperador en 1595, demuestran cuán profundos conocimientos tenía Fái-yü de la arqueología musical china. Conviene recordar que la historia de la China se divide en cuatro grandes periodos:

- 1º. Periodo prehistórico de los Fcheu. (hasta el año 206 antes de J. C.)
- 2º. Periodo de los Hái. (Desde el año 206 antes de J. C. hasta el 618 de nuestra era.)
- 3º. Periodo de los Fháng y de los Sóng. (Desde el 618 hasta 1248.)
- 4º. Periodo moderno, desde los Yüen. (siglo XIII)

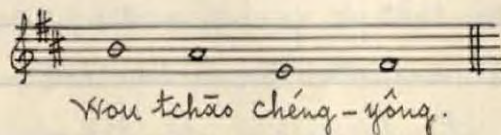
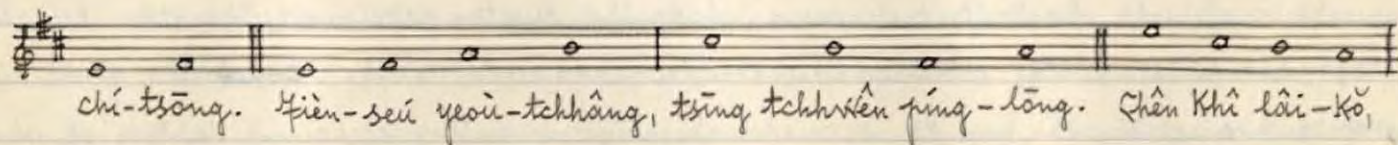
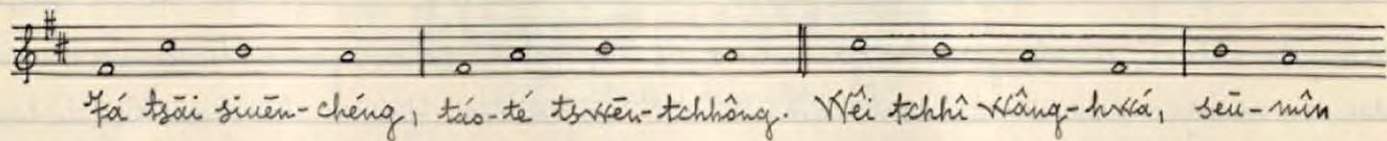
Ya del primer periodo se tienen referencias de que la poesía se recitaba con acompañamiento musical. En qué consistió dicho acompañamiento es cosa que no podemos ni imaginar siquiera, ya que ni aún sabemos si existía un sistema de notación o escritura en dicha época primitiva.

Al elevarse la dinastía de los Hái, aparece la familia Fchi, originaria de Lou, es decir, de la patria de Confucio. Los Fchi conservaron y divulgaron la teoría de los lyü, sistema de doce sonidos, producidos primitivamente por tubos de bambú y que llevaba tras sí una complicada red de consideraciones filosóficas, á las que siempre fueron muy aficionados los chinos. La escala, tal como existía algunos siglos antes

de G. C., traducida a nuestra notación, era aproximadamente así: mi, fa sostenido, sol sostenido, la sostenido, si, do sostenido y re sostenido.

En época algo posterior a la de la familia Tchí se destacan dos personalidades de gran autoridad y prestigio. Una de ellas, el astrólogo King Fáng, gran erudito en ciencias naturales y en acústica, estudió a fondo la teoría de los lyü, pero sin limitarla a doce tubos, sino, al contrario, extendiéndola hasta sesenta tubos. El otro, Lyeü Hin, posterior a King Fáng, formó parte de una comisión de pesos y medidas, la cual tuvo, según parece, gran importancia para la fabricación de instrumentos. El príncipe Tsái-yü, debió recoger datos interesantes de estos dos eruditos y, quizá, a ellos se debe la primera reconstitución de los doce himnos oficiales. De todos modos, estos himnos, que parecían abandonados, volvieron a formar parte de los sacrificios rituales en los comienzos del siglo VIII. Su significación psicológico-religiosa es curiosísima: El 1º himno hace descender los espíritus celestes, cuando se sacrifica en el altar del cielo. El 2º himno hace aparecer los espíritus terrestres, cuando se sacrifica en el altar de la tierra. El 3º hace venir los manes o sombras de los hombres, en las ofrendas de alimentos presentadas a los manes imperiales. El 4º se ejecuta en las

ofrendas de jade y de seda a los espíritus. El 5º es el de las ofrendas de viandas a los espíritus. El 6º se canta al presentar la bebida sagrada. El 7º pertenece a las ceremonias del emperador. El 8º sirve para la entrada y la salida de los príncipes y sus cortejos. El 9º se ejecuta al ofrecer el vino al emperador y el 10º cuando el emperador come. El 11º pertenece a la emperatriz y el 12º al príncipe heredero. Damos una estrofa del primer himno, tal como la presenta Courant:

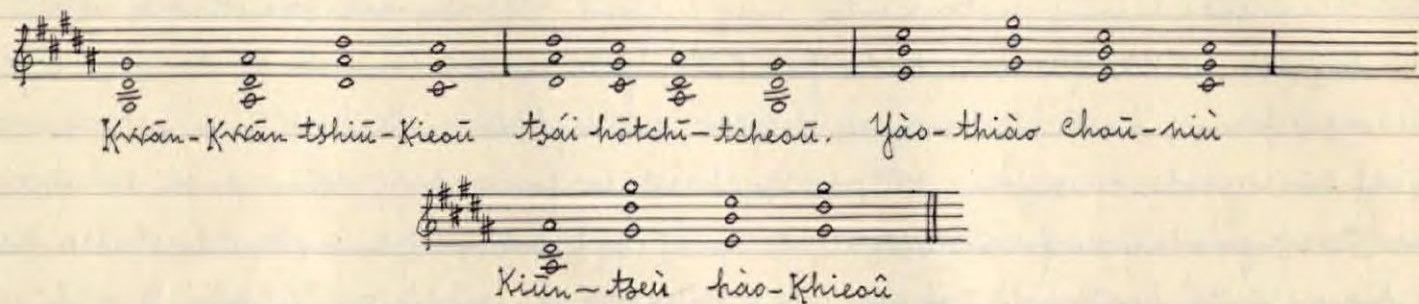


Sobreviene después un largo y sombrío periodo, durante el cual el Imperio fué tras-

tornado por guerras, invasiones y revueltas y en el que la música estuvo casi abandonada, hasta que el primer emperador de la dinastía de los Song, hacia el año 960, trató de elevar el nivel artístico, reconstituyendo el sistema de los *lyü* sobre bases nuevas y pidiendo un informe a otro gran erudito, *Wáng-Phó*. Dicho informe detallaba, paso a paso, todo cuanto había desaparecido o degenerado en la teoría y en la práctica del arte musical chino. Su esfuerzo no quedó sin resultado, pues el emperador encargó al mismo *Wáng-Phó* la restauración y reforma de la música.

La orquesta ritual, en el periodo primitivo de los *Ycheu*, se componía de quince músicos, colocados en cuadro cuando tocaban delante del emperador. Ya en la dinastía de los *Han*, la orquesta imperial, bastante numerosa, formaba cuatro secciones: Orquesta religiosa, para los sacrificios a las divinidades celestes; Orquesta civil, como la primitiva de los *Ycheu*, que tocaba en la escuela imperial y en los ejercicios de tiro al arco; Orquesta del *hakem*, propia para cortejos y banquetes; Orquesta militar, destinada a los desfiles triunfales. En estas orquestas figuraban instrumentos de los más diversos: cornalones, campanas, platillos, tambores, *Kín*, *sé*, *tcheng*, guitarras, órganos de boca y flautas.

He aquí la primera estrofa de una oda, tal como se cantaba en los banquetes, acompañada por la orquesta, según la transcripción del príncipe Tsai-yü, quien la encontró en unos libros canónicos que existen en la antigua capital Singán. Estaba grabada sobre piedra:



En el arte musical chino se advierte siempre la influencia que las ideas filosóficas tenían sobre el espíritu del pueblo, ideas repetidas y desarrolladas por los teóricos de todas las épocas. Las notas aisladas o en grupos, las canciones y los himnos, la música de danza, todo era para el chino cuestión de símbolos, de leyes y deberes sociales, de fórmulas metafóricas. La diferencia de modos, la diversidad de ritmos, el movimiento rápido o lento y la línea melódica, ascendente o descendente, impresionaban de tal manera a los chinos, que deducían toda una serie de considera-

ciones psicológicas, de reacciones intelectuales y morales. De este modo, la música ritual, elevándose al cielo y descendiendo de nuevo sobre la tierra, pone en comunicación los espíritus celestes con los príncipes y también con las razas privilegiadas.

En China encontramos instrumentos muy curiosos. El más característico es el Kín. Según la leyenda, el Kín fue inventado por Fúhí, primer soberano de la dinastía mítica, teniendo su forma, hasta los menores detalles, un sentido simbólico. Si a esto se añade que Confucio llevaba consigo un Kín, se explicará la fama legendaria de dicho instrumento. Se compone, en su forma actual, de una caja sonora plana, con la tabla armónica ligeramente bombada. A un lado lleva trece ruedecitas de marfil o de nácar, las cuales sirven para marcar los tonos.

El Sé es instrumento tan antiguo como el Kín. En un principio tenía gran número de cuerdas, pero el emperador H'xiáng-tí, encontrándolo demasiado sonoro, suprimió buena parte de ellas. Se denomina Phî-phâ a una especie de guitarra, que fue muy popular en China. Teniendo por base una antigua leyenda, se cree que en su origen fue un pandero con cuerdas.

El Chêng supone un nombre genérico, con el que se designan varios instrumen-

tos de viento, a modo de órganos pequeños. El instrumento tipo, es decir, el de mayor tamaño, se compone de un recipiente de madera, que lleva un tubo hueco de insuflación. Del recipiente arrancan 14 tubos de diferente longitud, cerrados por la base y todos del mismo diámetro.

Consignemos también un grupo de instrumentos muy característicos: El Pyên-tchong consiste en una serie de 16 campanitas, suspendidas en dos filas a un bastidor esculpido; dichas campanitas producían un escala cromática. Algo parecido es el Yün-lô, pero, en vez de campanitas, son diez gongs los que están suspendidos por cordones de seda al bastidor; todos los gongs son del mismo diámetro. Los primeros platillos que se conocieron en China, denominados Pô, importados del Asia central, llevaban cierto carácter sagrado y se les atribuía poder mágico en la época de los Tsín. Sin embargo, los dos instrumentos chinos más curiosos son el Yü y el Pô-fu. El Yü formaba parte de la orquesta de los Tchên y servía, exclusivamente, para marcar el final de las estrofas en los himnos de los ritos mayores. Figuraba un tigre acostado sobre una caja rectangular; en el lomo del animal había 24 dientes esculpidos, en forma de sierra, los que se frotaban con una varilla de bambú. El Pô-fu sirvió

desde la más remota antigüedad para marcar el ritmo en las ceremonias de los ritos mayores, llegando a tener gran preponderancia en la época de los M'ing. Consistía en un saco de cuero, de forma cilíndrica, relleno de cascarrillas de arroz y se tocaba golpeándolo con la mano.

India

Según las leyendas, la música fue considerada en la India como arte sobrenatural y divino. De estas leyendas se desprende una complicada red de poemas, tratados y personajes misteriosos, cuyo único fin es demostrar que, desde el trono de Brahma, hay una interminable escala, que pasa por la privilegiada casta de los ascetas o munis y desciende hasta los simples mortales, a quienes corresponde recibir las sutiles enseñanzas, entre las que van comprendidas las artes del teatro y de la música.

Entre las primitivas obras indias se encuentra el Natya-castra, verdadera enciclopedia, muy reformada posteriormente, pero de verdadero interés, pues expone los elementos de la teoría musical, describe los instrumentos, estudia el ritmo y

marca las reglas para la ejecución instrumental y vocal. Esta obra importante, atribuida al muni Bharata, data de los primeros años de nuestra era, al menos en su forma actual, y se consideró como perdida durante largo periodo de tiempo, hasta que, hacia 1862, Mr. Fitz-Edward Hall encontró un ejemplar, que es el que ha servido para toda clase de estudios e investigaciones.

Más de mil años transcurrieron entre el Natya-śāstra y la aparición de un segundo tratado sobre la música. Este libro, denominado Samgita-ratnakara, fué escrito por Varṇahara, descendiente de una noble familia originaria de Cachemira, hacia 1244. Dicho libro se divide en siete partes, que tratan de las siguientes materias: 1.ª. De las notas, escalas, intervalos y adornos de la melodía. 2.ª. De las diversas clases de melodías. 3.ª. Del canto y de las diferentes partes de que se compone una melodía. 4.ª. De la constitución de las frases musicales. 5.ª. Consagrada al ritmo y a la medida. 6.ª. Dedicada a la descripción de los instrumentos. 7.ª. De carácter estético, tratando de la mímica, de la acción dramática, de la danza y de la expresión de sentimientos.

Se puede afirmar que la verdadera historia india comienza con la aparición de

Buda. De esta primitiva civilización queda, únicamente, cierta literatura litúrgica, llamada genéricamente Vedas, subdividida en gran número de clases y de estilos. A una de estas subdivisiones pertenecen los himnos religiosos, que se recitaban como salmos y se mezclaban con cantos verdaderos, confiados a coros de sacerdotes-cantores. Los primitivas cantilenas formaban melodías, independientes del texto al cual se aplicaban, estando constituidas por frases cortas que terminaban en un estribillo cantado al unísono por el coro. Los sacerdotes-chantres, durante las ceremonias, permanecían sentados, uno al lado del otro, inmóviles y con la mirada fija en el horizonte. En cuanto a la notación o escritura, disponían los indios de dos sistemas: el de letras divididas por barras, llamado del Sur, más antiguo e imperfecto, y el de cifras, muy simple y procedente del Norte.

La ciencia musical india es algo complicada, comprendiendo, según el Natya-
castro, tres partes esenciales: 1ª. Teoría del sonido. 2ª. Ritmo y medida. 3ª. Gramática y métrica, aplicadas al texto cantado. El mismo tratado distingue dos clases de sonidos: el sonido vocal, producido por el laúd corporal y el sonido instrumental, que produce el laúd de madera. El sonido vocal, más impor-

tante, se divide en tres registros, correspondiendo al pecho, a la garganta y a la cabeza, pudiendo emitir cada uno de ellos 22 śrutis o sonidos diferentes. La escala musical india comprende, pues, tres octavas, que corresponden a los tres registros, subdividiéndose cada octava en 22 intervalos. He aquí la novedad que encontramos en la India: el empleo de intervalos más pequeños que el semitono, pero, que tampoco pueden ser cuartos de tono, porque la división exacta, según la escala temperada, daría la cifra 24, en ningún modo el número 22. Además, ya advierten los tratados que los intervalos son irregulares entre sí. No se crea por ello que el sistema musical indio reposa sobre una base anárquica, ya que, obediendo quizá a una ley intuitiva de equilibrio, existe afinidad y preponderancia entre ciertas notas, a modo de fundamentales, que rigen las demás notas, consonantes, disonantes y auxiliares.

Se da el nombre de jâtis al tipo de melodías primitivas, de las que se encuentran hasta 18 especies diferentes. Āṅgādhara, en su tratado Sāṅgita-kāṭhākhya, intercala algunas de estas cantilenas o jâtis, interesantísimas bajo el doble punto de vista documental y artístico. Dichas cantilenas están escritas en honor del dios Siva. He a-

quí una jâti de Garugaderâ, en notación moderna y con el texto en sânscrito:



En cuestión de instrumentos, la India es menos interesante que China. Los instrumentos primitivos de cuerda, denominados Raxanatra, Raxana y Aureita, son de forma rudimentaria y completamente populares. Los dos primeros deben su nombre al rey de Ceylán, Raxana, quien, según la leyenda, los inventó.

La Vina es el instrumento nacional por excelencia. La Vina de Sur tenía la forma de un laúd, con cuatro cuerdas principales que pasaban por 24 trastes y otras tres cuerdas laterales que corrían a lo largo del mango. Dicho instrumento, empleado por la alta sociedad, contrastaba con la Vina del Norte, muy popular y formada por dos grandes calabazas, que hacían de caja armónica y reforzaban los sonidos.

Grecia.

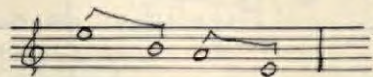
Es posible que los pueblos orientales hayan sido la cuna del arte helénico; es posible que el Asia y el Egipto hayan influido hasta el punto de servir de guía a los griegos en el desenvolvimiento de su arte; pero, ciertamente, la raza helénica ha sabido transformar y hacer nuevas todas las leyes venidas de otros países, creando al mismo tiempo un arte tan personal, que, por su misma fuerza, había de llegar a épocas posteriores.

Se considera como base del arte musical griego, una fórmula sonora, conocida con el nombre de doxisti, punto de partida de toda la teoría de sonidos, intervalos y tonos. La escala dórica se compone de dos tetracordios unidos, en sentido descendente, presentando cada uno de ellos dos tonos y un semitono. Dichos tetracordios se ampliaban, en el agudo y en el grave, con otros dos tetracordios complementarios, a los que se unía una nota grave, resolutiva, denominada proslambanómene. La reunión de los cuatro tetracordios recibía el nombre de sistema teleión, concediéndose especial importancia a la nota central, mesé o mediana, algo parecida por su valor tonal a nuestra tónica. He aquí el sistema teleión completo:

Tetracordio agudo. (conjunto)	la - <u>nete</u> .	}	<u>hiperboleón</u> .
	sol - <u>paranete</u> .		
	fa - <u>trite</u> .		
Escala tipo, con sus dos tetracordios dis- juntos.	mi - <u>nete</u> .	}	<u>diezeugmenón</u> .
	re - <u>paranete</u> .		
	do - <u>trite</u> .		
	si - <u>paranete</u> .		
Tetracordio grave. (conjunto)	la - <u>nete</u> (mediana)	}	<u>mesón</u> .
	sol - <u>lichanos</u> .		
	fa - <u>parhypate</u> .		
	mi - <u>hypate</u> .		
	re - <u>lichanos</u> .	}	<u>hypatón</u> .
	do - <u>parhypate</u> .		
	si - <u>hypate</u> .		
	la - <u>proslambanómene</u> .		

Aristóteles, en sus Problemas, llama "Cuerpo de la armonía" a las dos notas extremas

y a las dos centrales, de tal modo, que este conjunto de cuatro notas constituya el esqueleto fijo de la escala. Presentamos el "cuerpo de la armonía" de la escala dórica:



Los griegos ampliaron su sistema musical, creando nuevos modos y nuevas escalas, que comenzaban en los diferentes grados de la primitiva escala fundamental. Dichas escalas se diferenciaban unas de otras en la posición que ocupaban los semitonos. De esta manera quedaron establecidos los modos frigio y lidio:

Frigio: re, do, si, la, sol, fa, mi, re.

Lidio: do, si, la, sol, fa, mi, re, do.

De la transposición a la octava inferior del tetracordio agudo, añadiendo en el grave un sonido colocado a la distancia de un tono, resultaron tres modos secundarios, que conservaron el nombre de los principales, anteponiéndoles la partícula hipo:

Hipoclórico: la, sol, fa, mi, re, do, si, (la).

Hipofrigio: sol, fa, mi, re, do, si, la, (sol).

Hipolidio: fa, mi, re, do, si, la, sol, (fa).

De la transposición a la octava superior del tetracordio grave, añadiendo en el agudo un sonido colocado a la distancia de un tono, resultaron otros tres modos secundarios, con el nombre de los principales, anteponiéndoles la partícula hipe:

Hiperdórico: (si), la, sol, fa, mi, re, do, si.

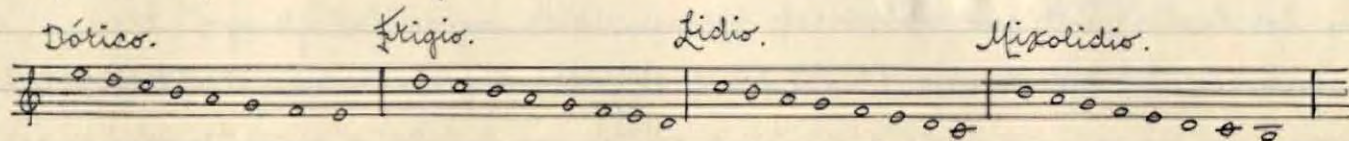
Hipefrigio: (la), sol, fa, mi, re, do, si, la.

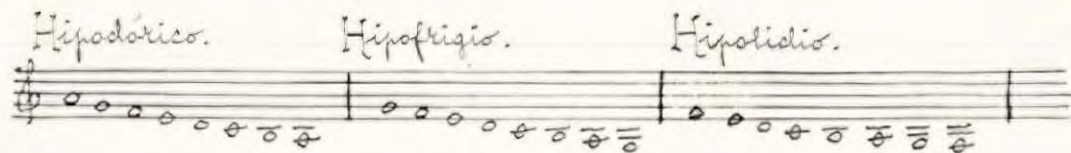
Hiperlidio: (sol), fa, mi, re, do, si, la, sol.

El Hipodórico se llamó también Lólico; el Hiperdórico, Mizolidio; y el Hipofrigio, Fónico. He aquí el sistema completo:

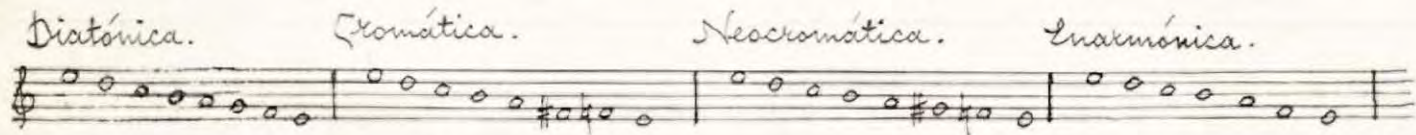


Los modos que llevan la partícula híper fueron muy poco usados. En la práctica quedaron, únicamente, los tres principales, los secundarios que llevan la partícula hípo, y el Hiperdórico, bajo el nombre de Mixolidio:





Las escalas griegas recibían cuatro formas, tomando diferentes aspectos: Diatónica o normal; Cromática, llevando notas alteradas; Neocromática, variante de la anterior; y Enarmónica, suprimiendo algunas notas de los tetracordios. He aquí las cuatro formas, aplicadas al modo dórico:



El ritmo constituyó un elemento preponderante en el sistema griego, a modo de marco, destinado a sostener y dar color a la melodía. Casi todos los informes que nos dan los textos antiguos sobre el sistema rítmico de los griegos tienen, como base, el arte vocal, en donde predomina el valor y duración de las sílabas. En la métrica griega se llamaba tesis al tiempo fuerte o acentuado y arsis al tiempo débil. La unión de los dos tiempos constituye el pie métrico, es decir,

lo que nosotros llamamos un ritmo. Presentamos algunas combinaciones de ritmos griegos, sustituyendo por notas las sílabas largas y breves:

Espóndeo: Dos tiempos fuertes (o sílabas largas) = -- : ♩ ♩.

Pirriquo: Dos tiempos débiles (o sílabas breves) = ∪ ∪ : ♪ ♪.

Tráqueo: Fuerte y débil = - ∪ : ♩ ♪.

Yambo: Débil y fuerte = ∪ - : ♪ ♩.

Moloso: Tres tiempos fuertes = --- : ♩ ♩ ♩.

Tríbaco o Braquisílabo: Tres tiempos débiles = ∪ ∪ ∪ : ♪ ♪ ♪.

Dáctilo: Un tiempo fuerte y dos débiles = - ∪ ∪ : ♩ ♪ ♪.

Anapéstico: Dos tiempos débiles y uno fuerte = ∪ ∪ - : ♪ ♪ ♩.

Baquió: Un tiempo débil y dos fuertes = ∪ - - : ♪ ♩ ♩.

Antibaquió: Dos tiempos fuertes y uno débil = - - ∪ : ♩ ♩ ♪.

Peón: Tres tiempos débiles y uno fuerte: ∪ ∪ ∪ - : ♪ ♪ ♪ ♩.

Gónico mayor: Dos tiempos fuertes y dos débiles: - - ∪ ∪ : ♩ ♩ ♪ ♪.

Gónico menor: Dos tiempos débiles y dos fuertes: ∪ ∪ - - : ♪ ♪ ♩ ♩.

Las palabras, cual molde necesario al ritmo, determinaron con toda precisión la

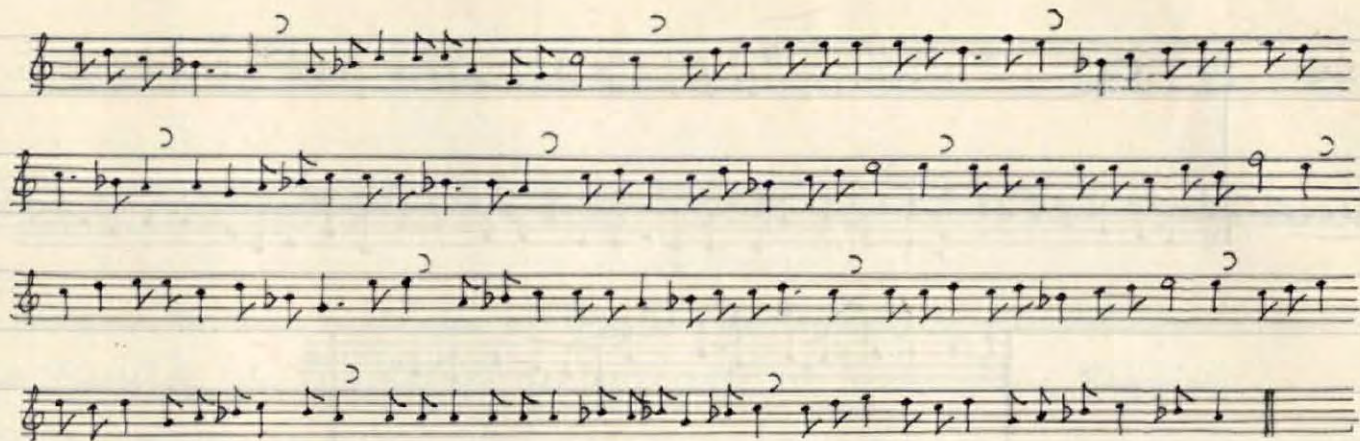
estructura y las leyes que convenían a cada una de las diferentes especies de versos. El estudio de la métrica griega es complejo y difícil.

Más o menos mutilados, se conservan algunos fragmentos de música griega. Uno de los más curiosos es el "Cantar de Seikilos". Fue encontrado en Tralles (Asia Menor), grabado a cincel en una columna:



El himno a "Helios" fue descubierto en 1581 por Galilei, y se atribuye a Mesomedes de Creta:





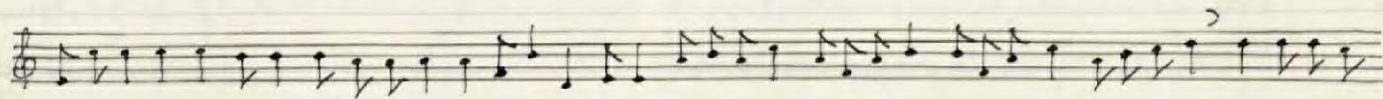
El himno a la Musa se conservó en un manuscrito bizantino, atribuyéndose primero a cierto personaje llamado Dionisio y, más tarde, al mismo Mesomedes de Creta. Juntamente con la voz apareció una parte de cítara; pero no se sabe con certeza si esta parte instrumental es auténtica o ha sido añadida en época posterior. La cítara se limita a seguir la voz, con algunos ornamentos. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

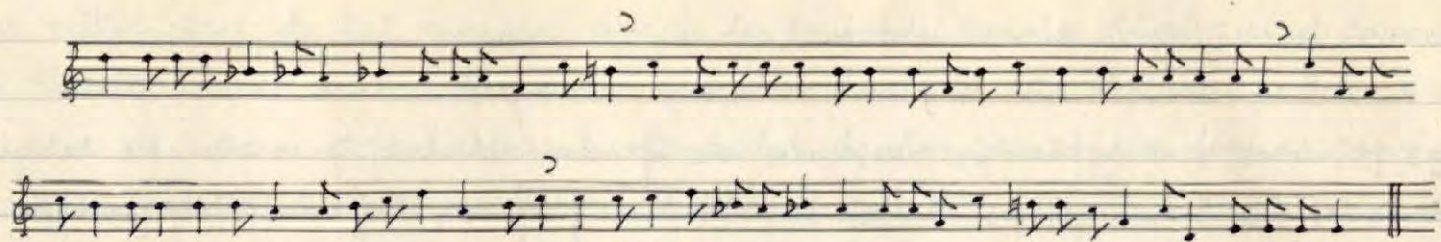
voz.

cítara.

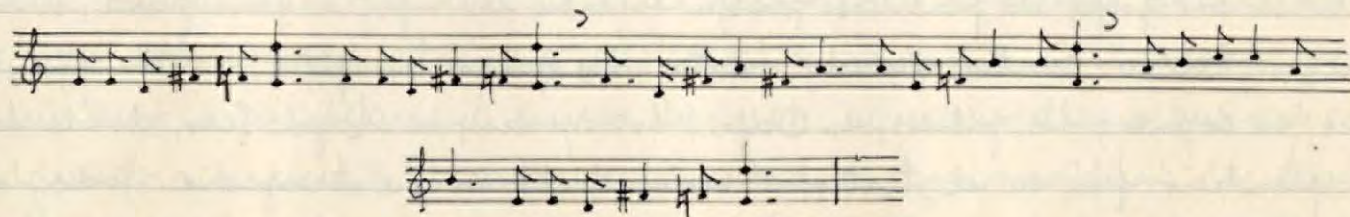


Los himnos en honor de Apolo proceden del siglo II, antes de G.C. Fueron descubiertos en Delfos, en 1894. Presentamos la primera estrofa del primer himno:





El fragmento que pertenece al Orestes, de Eurípides, fue descifrado por el filólogo Kesseley, de un papiro perteneciente al archiduque Regnier:



El "Canto de Seikilos" está escrito en modo Frigio; los himnos a "Helios", a la Musa y a Apolo, pertenecen al modo Dórico. El fragmento de Eurípides es importante por estar escrito en la escala cromática del modo Dórico; sin embargo, es imposible dar un juicio definitivo, a causa de las mutilaciones que

aparecen en el documento.

Las primeras manifestaciones musicales en Grecia debieron tener carácter religioso. Casi todos los dioses griegos tenían sus himnos propios, los cuales se acompañaban con el instrumento que podía ser más agradable a la divinidad. La lira y la cítara acompañaban los himnos, serenos y graves, consagrados a Apolo; los himnos, ditirámicos y desordenados, de Baco, se acompañaban con flautas, marcando el ritmo con golpes de platillos. También tomaba la música gran parte en las fiestas griegas. Existían cuatro grandes fiestas: los juegos olímpicos, en Olimpia; los istmicos, en Corinto; los píticos, en Delfos; los nemeos, en Argos. Pero, donde la música resplandeció fué en el teatro, o mejor dicho, en la tragedia. Todos los trágicos emplearon la música en sus obras, ya en los coros, ya en el baile. Eurípides dió el verdadero avance, llegando a formar coros de cincuenta voces, razón por la cual fué criticado por algunos de sus contemporáneos.

Es muy difícil dar una lista completa de los músicos famosos que florecieron en Grecia. En el periodo primitivo los nombres aparecen envueltos en leyenda.

das mitológicas, de tal manera, que se les confunde con los dioses; es el caso de Orfeo. En este periodo aparece Terpandro, que vivió hacia el año 646 antes de J. C., gran tocador de cítara y probablemente fundador de las principales formas musicales griegas. Talotas de Gortina floreció hacia el año 640, casi al mismo tiempo que Terpandro, y se asegura que creó las gimnopedias o coros danzados. Anterior a estos fue Archiloco, cuya fama data del año 688, atribuyéndosele la reforma métrica, la cual permitió cambiar los versos dactílicos por el ritmo lírico del verso yámbico, mucho más popular. De época posterior es el célebre Sácadas de Argos (585 antes de J. C.), gran tocador de flauta y vencedor en los juegos píticos, en los que llegó a establecer el empleo del aulos al mismo tiempo que el de la cítara.

En periodo más reciente encontramos innovadores, que modifican las bases del sistema musical, inventando nuevos modos y dando gran importancia a los instrumentos. Entre estos innovadores figuran: Timoteo, Frinis, Cinesias y Teléfanos, quienes, con algunos otros tan audaces como ellos, fueron calificados de impíos por sus enemigos y sufrieron las burlas y los sarcasmos de los filósofos, que se creían fieles guardadores de las tradiciones.

Al mismo tiempo que florecían los músicos, propiamente dichos, aparecían gran número de tratados teóricos, gran parte de los cuales ha llegado hasta nosotros. Platón, el gran filósofo, discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles, se ocupó en sus obras de la música, haciendo un paralelo entre el arte de los sonidos y los movimientos del alma, probando que la música estaba destinada a endulzar las amarguras del alma y a establecer en esta un equilibrio armonioso. En todo caso, más que un tratado, son notas dispersas sobre la música lo que encontramos en Platón. Más interesante en este punto es Aristóteles, aunque sus escritos no contienen gran número de datos sobre la música; pero, estos datos son importantes en cuanto a la esencia del arte musical griego, del que trata en sus Problemas, en su libro República y en algunos pasajes de su Poética.

Aristóxeno, que nació hacia el año 354, discípulo de Aristóteles, es, en realidad, el más importante de los tratadistas griegos. De sus obras, solamente Los elementos armónicos se conserva completa, pues, de Los elementos rítmicos no han quedado más que fragmentos. Las dos obras son magníficas y contienen datos preciosos sobre la teoría de la armonía y sobre el ritmo. Algo más reciente, hacia el año 300, vivía en

Alejandro un matemático griego, Euclides, a quien atribuyen dos tratados sobre música que se conservan y que tienen especial interés, por marcar, cada uno de ellos, puntos de vista diferentes, acercándose ya a Pitágoras, ya a Aristóxeno. Trabajos de reciente investigación atribuyen dichos tratados a Cleónidas, asegurando que Euclides escribió solamente una teoría de intervalos, basándose en las subdivisiones de las cuerdas.

Restanos hablar de la personalidad más saliente de esta época, el célebre filósofo Pitágoras, fundador de la escuela de Crotona y nacido hacia el año 592. No se conserva ningún escrito de Pitágoras y hasta se ignora si realmente llegó a escribir algo. Sus teorías han llegado a nosotros por medio de sus discípulos. Su sistema es puramente de orden matemático y basado en las consonancias, según las relaciones matemáticas de los sonidos por la longitud de las cuerdas o por el número de vibraciones. En época reciente se ha dado el nombre de coma pitagórica a la partícula excedente entre los dos sonidos extremos de una serie de doce quintas, por comparación a la octava.

Ya en nuestra era, mencionaremos a Plutarco (hacia 46-125), natural de Beocia, cuya fama proviene, principalmente, de sus biografías de generales y jefes griegos y romanos. Plu-

tarco escribió también una obra sobre el ritmo y la métrica, que tituló De Musica. En el siglo II figuran los nombres de los teóricos siguientes: Claudio Ptolomeo, nacido probablemente en Ptolemais (Egipto), autor de una obra importante sobre música, en tres volúmenes; Gaudencio, ilustre musicógrafo, autor del tratado Introductio harmonica, basado en las teorías de Aristóxeno; Nicómaco, nacido en Gerasa (Siria), escribió el libro Harmonices Enchiridión. En el siglo III encontramos un comentario de Porfirio sobre la obra de Ptolomeo y un curioso trabajo de Alypio, Introducción a la Música, que contiene las escalas griegas y su transposición, en notación vocal e instrumental.

Los instrumentos de la época griega son, sin duda, los más conocidos de la Antigüedad. La Lira se halla representada en monedas, medallas, vasos y bajorrelieves. La más antigua es la Lira de Apolo, que se encuentra grabada en una moneda de Taranto, cuyo origen remonta al siglo VI, antes de J. C., y se supone que fue copiada de los primitivos modelos griegos. Muy antigua es también la lira de cinco cuerdas, algo extraña de forma y con cintas que cuelgan, quizá representando el tahorí y el cordón del plectro. La lira de seis cuerdas pertenece al siglo V y está tomada

de un vaso en donde figura una sirena funeraria, en cuyas manos está el instrumento. La Cítara es algo parecida a la lira, de la que se diferencia por su caja rectangular. Las cítaras primitivas tenían solamente tres cuerdas, pero después se construyeron de siete y de ocho cuerdas, con acordes de mástil. En un ánfora del siglo IV se halla representada una cítara muy lujosa, con once cuerdas. También se parece a la lira el Fokminx, compuesto de una concha de tortuga y de una piel, que hacen el oficio de caja armónica; dos mástiles y una barra transversal sirven para sostener las cuerdas.

Se encuentran modelos de arpas en vasos y en ánforas, con formas triangulares y, a veces, muy adornadas. El Aulos es la flauta griega, parecida a un oboe rudimentario. La más conocida es doble, con los tubos en ángulo. En algunos monumentos lleva colocada el flautista la forbeia, que consistía en una banda de cuero, la cual sujetaba la boca y tenía dos aberturas contiguas para poder tocar. La flauta doble figura generalmente con el nombre de Diaulos. La flauta del dios Pan o Síringa estaba considerada como pastoril y se componía de varios tubos de longitud diferente.

Roma.

La música romana puede considerarse como una prolongación o complemento de la griega. Los romanos fueron muy aficionados a las artes, aunque jamás supieron crear una verdadera personalidad artística. La música romana tuvo su origen en el arte bárbaro de la raza etrusca, con esa mezcla de sentimiento guerrero y religioso a la vez, en el cual el dulce sonido de las flautas se combina con el golpear de los escudos, en las ceremonias del culto. Sin embargo, poco a poco, la influencia de Grecia se deja sentir y los instrumentos griegos invaden las ciudades.

Las compañías dionisiacas hicieron su aparición en Roma en el año 164 (antes de d. C.), llamadas por Anicio para celebrar sus victorias en Grecia, aunque, a decir verdad, obtuvieron muy poco éxito entre los romanos. Más tarde, después de la conquista de Grecia, Roma se aficiona definitivamente a la tragedia y a la comedia, aprende a tocar el aulos, la lira y la cítara, y se forman los primeros músicos romanos. Flaco, hijo de Claudio, hizo piezas de música para las comedias de Terencio, y Hermógenes Pigelio, relacionado con Horacio y con Cicerón, se destacó como tocador de aulos en esta primera época. A estas manifestaciones

artísticas se unió otra, recién importada de Oriente, que fue la pantomima y la danza. Los promotores de este género en Roma fueron Píladés de Cilicia y Batilo de Alejandría. Al mismo tiempo se desarrollaba un verdadero culto por los conciertos, no solamente públicos, sino también privados, pues los patricios ofrecían en sus casas fiestas musicales, para lo cual organizaban, entre sus esclavos, grupos de cantores y de instrumentistas, constituyendo la música uno de los mayores entretenimientos de la alta sociedad romana.

No se crea por esto que solamente los esclavos eran profesionales de la música. Los mismos emperadores la cultivaron y se alababan de ello. Uno de estos fue Nerón, cuya pasión por el arte llegó hasta el punto de ordenar que matasen a Británico, por celos artísticos. Nerón componía la música, adaptándola a sus versos, que él mismo cantaba, acompañándose con la cítara, haciéndose aplaudir y recibiendo las coronas, como premio a su labor de artista. Otros emperadores fueron también músicos: Adriano tocaba la cítara y era cantor; Calígula, además de músico, bailaba; en cuanto a Helio-gábalos, tocaba la trompeta y el órgano.

Sin embargo, casi todos los artistas que figuraron en Roma eran griegos: Terpnos, gran

citarista, floreció hacia el año 54; Mesomedes, a quien se supone autor de los himnos, fué tan famoso, que el emperador Caracalla hizo levantar un mausoleo en su honor; Menéstrates y Diódoro alcanzaron también la celebridad. A pesar de ello, la música greco-romana caminaba a su fin, al comenzar nuestra era. Sus últimas manifestaciones coincidían con los primeros balbuceos de la música medieval; y en las catacumbas, en los sitios apartados, ocultos, perseguidos y martirizados, los primeros cristianos marcaban nuevo rumbo a sus cantos. En posteriores civilizaciones, los cantos cristianos debían alcanzar gran preponderancia y señalar el punto de partida de la música moderna. Y este entrelazamiento de un arte que acaba y otro que comienza es, quizá, la página más interesante de la música en Roma.

Un caballero romano, Boecio, resume toda la época greco-romana. Nació hacia el año 445, de noble familia; Cónsul y consejero secreto de Teodorico, rey de los Ostrogodos. Un suceso trágico puso fin a su vida, pues, siendo acusado ante el rey de tener relaciones sospechosas con la corte de Bizancio, Teodorico lo mandó decapitar en el año 524. Filósofo, matemático y musicógrafo, Boecio escribió una obra importante, De Musica, en la cual trató con verdadera competencia el sis-

tema musical de los griegos, aunque inclinándose hacia las teorías pitagóricas y, como es natural, desviándose de las doctrinas predicadas por Aristóxeno. Esta obra debía ser, con el tiempo, la piedra angular en donde había de apoyarse todo el tinglado del Renacimiento. A su debido tiempo nos volveremos a ocupar de ella, de la influencia que ejerció y de las ideas de Boecio.

Encontramos en Roma los mismos instrumentos que en Grecia, destacándose el aulos y la lirita. La trompeta romana, Buccina, afectaba diversas formas: algunas eran rectas y cortas; otras, curvas; y también algunos modelos lujosos, con el pabellón abierto y adornado, representando la boca de un dragón. El órgano hidráulico, que partió de Egipto, llegó a Roma hacia el primer siglo de nuestra era, obteniendo gran predicamento, no solamente entre los músicos, sino también entre los emperadores; Nerón fue uno de ellos, según dicen los historiadores.

Madrid - 2 de Enero de 1942.

Índice

	Páginas
Preliminar.	I.
Principios fundamentales de la Música	1.
Armonía.	38.
Contrapunto.	45.
Fuga.	99.
Antigüedad.	136.
Introducción.	
Primera Parte.	

Curso de Composición Musical

— — —

Joaquín Turina

II

25 de Marzo de 1942.

Primera Parte

Antigüedad. Edad Media. Polifonía.

II

Edad Media.

La Edad Media supone un largo periodo de diez siglos, oscuros, casi impenetrables, por la escasez de documentos de la época y la dificultad de su traducción. Si en la artes plásticas y en la poesía, Grecia alcanzó perfecciones infinitas, si aún nos maravillan sus estatuas, sus tragedias y las ruinas de sus monumentos, en cambio, los fragmentos de música que han llegado hasta nosotros, escasos y mutilados, nos dan una idea, muy pobre e incompleta, de lo que fué el arte musical entre los griegos.

El arte greco-romano penetra en la era cristiana y, durante largo espacio de tiempo, se oye el resonar de la cítara y del aulos, mientras se organiza, lentamente, el canto litúrgico. Bien que este libro, en el que se estudia la Composición, no esté dedicado a investigaciones históricas, hacemos un resumen de la

evolución del canto cristiano en Bizancio, ya que, por su primacía y por su situación geográfica, en contacto con las civilizaciones orientales, pudo servir de tránsito para la organización del canto litúrgico en Roma. Conviene advertir que el arte bizantino, por su misma acusada personalidad, quedó al margen de toda evolución, recibiendo más tarde influencias turcas y penetrando en los países eslavos.

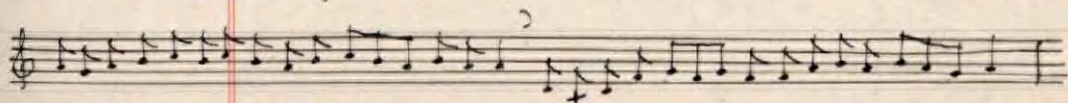
La música bizantina.

Bizancio, la ciudad del Bósforo, que reconstruyera Constantino en el siglo IV, vio llegar a ella los primitivos salmos hebreos, confundidos y mezclados con otros cantos orientales. Sobre este fondo, impreciso y sin relieve, se escuchaban los primeros himnos, base indudable del arte musical bizantino.

Ya en los primeros tiempos de la Iglesia, había pedido San Pablo a los cristianos, que cantasen himnos y salmos. Así lo hicieron, pero con tal desorden, que San Clemente, sucesor de San Pedro, tuvo que intervenir y reglamentar la actuación de los cantores, pues estos extendieron su radio de acción hasta los banquetes y fiestas paganas. El Gloria in excelsis, gran Doxología, y el Saintus, figuraban como los principales y más antiguos himnos. Se cantaban a voz sola o con pequeña intervención del coro. Nuevas formas se añadían a las ya conocidas, procedentes de los cristianos que habitaban la Siria:

Salmodias y nuevos himnos, formando estrofas regulares, cantadas sobre la misma música. San Efren, diácono de Siria fue el autor y organizador de la colección de himnos. Nació en Nisibe, de Mesopotamia, por el año 306, muriendo en 343. Su fama como poeta fue tal, que le llamaban sus contemporáneos: "profeta de los sirios", "Columna de la Iglesia" y "líca del Espíritu Santo". San Juan Crisóstomo, al ser elegido arzobispo de Constantinopla, en el año 390, llevó el nuevo género de música, importado de Siria, acomodándolo al rito bizantino.

Por entonces se estableció la costumbre de intercalar entre los Salmos un responsorio o comentario, a base de textos de las Sagradas Escrituras. Dichas piezas fueron designadas con el nombre de troparios, los cuales, adquiriendo vida propia, se divulgaron por las iglesias, alcanzando gran popularidad. Al mismo tiempo que crecía el número de troparios, se hacían estos más extensos, con nuevas estrofas, estableciéndose la costumbre de cantarlos al terminar el último Versículo del Salmo, a manera de epílogo. En el siglo X se hicieron antologías, en las que figuraban los troparios más conocidos. Presentamos un modelo de tropario bizantino, adaptado por Gastoné a notación moderna, de un manuscrito griego del siglo XI, procedente del monasterio de San Mamés, de Constantinopla:



La melodía de los troparios tenía forma bien equilibrada y cierto desarrollo, que contrastaba con la simplicidad de los antiguos salmos. Precisamente, para su mayor perfeccionamiento, se creó como gran poeta y compositor litúrgico San Romanos. Este princeps melodorum nació en Emesa, ciudad de Siria, y vino a Constantinopla como diácono de la iglesia de las Blaquernas, en los comienzos del siglo VI. La colección de himnos de San Romanos se denomina Kontakion y comprende gran número de estrofas, con variedad de estilos, aunque siguiendo siempre un tipo único de tropario. En esta época aparece la primitiva notación bizantina o effonética, basada en un sistema de signos, que figuran sobre las palabras del texto. Los signos effonéticos son los verdaderos precursores de la notación musical propiamente dicha.

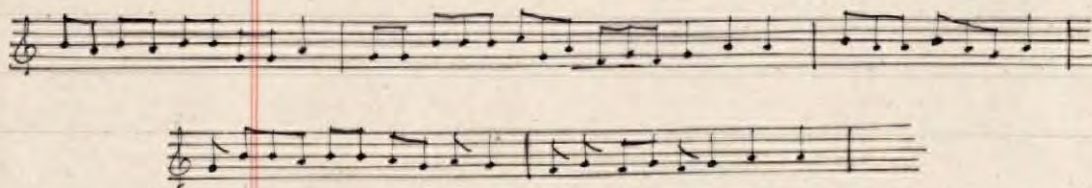
El emperador Justiniano (529-565) dió gran impulso a la música religiosa, organizando los cantos litúrgicos, disponiendo el número de lectores y chantes de la iglesia de Santa Sofía, ordenando a los clérigos el canto diario de matines y laudes, y prohibiendo que los lectores cantasen en sitios profanos. Dichos lectores eran los aspirantes a clérigos, que formaban parte del coro, o simplemente coristas de profesión. Tanto unos como otros estaban dirigidos por domésticos o lampadarios, personajes de real importancia.

Surgen figuras de gran magnitud, que se consideran como perfeccionadores definitivos de la música bizantina. Uno de ellos es San Juan Damasceno, nacido hacia el año 646, monje del con-

Vento de San Sabas, cerca de Jerusalén y autor de buen número de obras de carácter enciclopédico. Se le atribuye la composición del Oxtoechos, el libro más famoso del rito bizantino, que comprende los cantos que se interpretaban, durante un ciclo de ocho semanas, en los oficios de la iglesia griega, ordenados según los tonos litúrgicos. Probablemente, San Juan Damasceno no fue el autor del libro, sino, simplemente, organizador y compilador de la colección de cánticos. Cosme de Jerusalén, que murió hacia el año 481, compañero y pariente de San Juan Damasceno y obispo de Majuma (cerca de Gaza), compuso gran parte de las odas del Triodión griego y una colección de himnos, cuya belleza le valió el sobrenombre de Melodus.

San Juan Damasceno, Cosme de Jerusalén, más otro poeta sirio, San Teófanos, no aportaron, en realidad, nada nuevo en sus obras, limitándose a imitar lo hecho por San Efrén y San Romanos. Su celebridad proviene de haber adaptado nuevos troparios a los cánticos de la Sagrada Escritura, con tal éxito, que casi se abandonaron los antiguos cantos, para adoptar los nuevos. Estos cantos se agrupaban, formando colecciones bajo el título genérico de Cánon. En general, el Cánon se componía de nueve odas, reproduciendo los nueve cánticos bíblicos que se recitaban en los maitines del culto griego. A veces, se suprimía la segunda oda, por su tono sombrío, quedando reducido el Cánon a ocho odas. En ciertas épocas del año, la Cuaresma entre ellas, se cantaba el Triodión, grupo de tres odas.

Además del cánon existían las teotokias, pequeños troparios en honor de la Virgen, cuyo culto fue preponderante a partir del siglo VIII. Al principio, las teotokias formaron grupo independiente, hasta que San Juan Damasceno y San Teófanos las incorporaron a los cánones. Presentamos, como ejemplo, un cánon de Pasqua, del siglo X, adaptado por Gillyard:



El florecimiento de la música en Bizancio tuvo lugar en los siglos VI al IX, no solamente en la música litúrgica, sino también en la profana. Ciertamente, la influencia del helenismo se dejaba sentir aún, y durante mucho tiempo, el sonido de la cítara y del aulos se escuchaba en todas partes; pero, fué en Bizancio donde se perfeccionó y desarrolló el instrumento por excelencia, el órgano, adquiriendo enorme importancia, cambiando poco a poco todo el orden de cosas establecido e imprimiendo a la música un carácter nuevo y personal. Al lado del antiguo órgano hidráulico, surge el órgano neumático, de mayor potencia, que reemplaza a la orquesta en las grandes fiestas, ya que en la época medieval no tenía este instrumento el carácter religioso que se le imprimió después. Los órganos primitivos, aunque grandes y sonoros, carecían de los numerosos registros de nuestros órganos modernos, llevando únicamente un pequeño teclado rudimen-

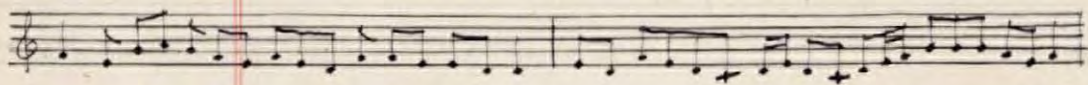
tasio, con la escala diatónica y algunos semitonos.

A partir del siglo X comienza una nueva época para la música bizantina. Se revisan las antiguas melodías de las iglesias griegas de Siria; se establece cierta unidad entre los cantos de la liturgia; y se destacan numerosos teóricos y compositores, sobresaliendo entre ellos Juan Kukulzelos, célebre monje del monasterio de la Santa Montaña. Kukulzelos vivió en el siglo XIII y dió nuevo impulso a la teoría y a la notación, multiplicando con exceso los signos de interpretación y de matices (matirio) e inventando un sistema de modulaciones (phthora).

Los detalles del sistema tonal y rítmico de la antigua música bizantina son poco conocidos y, debido a esta circunstancia, su estudio es difícil y confuso. Las notaciones no precisan, en ningún caso, cuales son las escalas modales en que se debe cantar, y esto constituye ya un principio de desorientación. Los manuscritos anteriores al siglo XIII carecen de indicaciones, llevando únicamente, algunos de ellos, el número del tono. En realidad, dichos tonos son las escalas modales, divididas en cuatro auténticas y cuatro plagales. Indudablemente, el sistema de escalas modales debió ser establecido por Bryennios, compositor y musicógrafo griego, que vivió en los comienzos del siglo XIV, durante el reinado de Miguel Paleólogo, y que dejó una obra, Las Armónicas, en la que recopilaba textos de Nicómaco, Aristóxeno, Euclides y otros, con interesantes datos sobre los cantos de iglesia. Los ocho tonos, que conocemos por referencias modernas, se denominan:

Protos, Deuterus, Tritos y Tetartos, a los que se añaden otros cuatro, plagales, con los mismos nombres. Estos tonos se aplicaban a melodías puramente monódicas, pues los bizantinos desconocieron el uso de la armonía, en el sentido moderno de la palabra, permitiéndose solamente, en algunas ocasiones, sostener una nota, a modo de pedal, a lo que llamaban ison.

El antiguo canto bizantino contenía también influencias de la música árabe y persa, que penetraban en la estructura de la melodía y del ritmo. Ya en época posterior, los artistas imitan las fórmulas, ritmos y ornamentos de la música turca. Uno de sus principales representantes fué Pedro de Beloponeso (murió en 1444), lampadario de la gran iglesia de Constantinopla. Simplificó la escritura y la notación de los antiguos manuscritos bizantinos, adaptándolos al estilo de los musli turcos, para facilitar la ejecución. Tuvo numerosos discípulos, y de uno de ellos, Pedro de Bizancio, reproducimos un Kyrie:



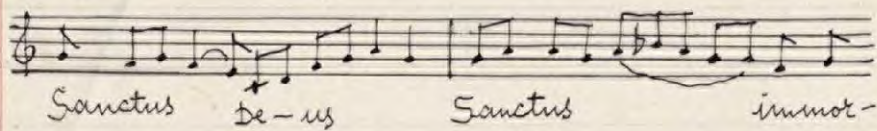
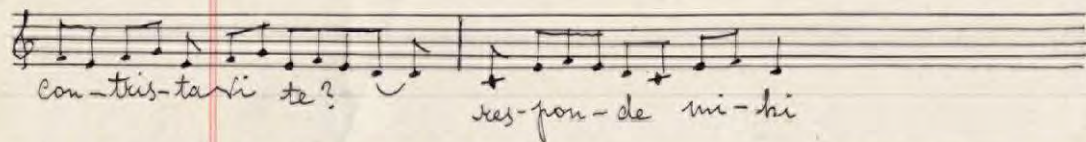
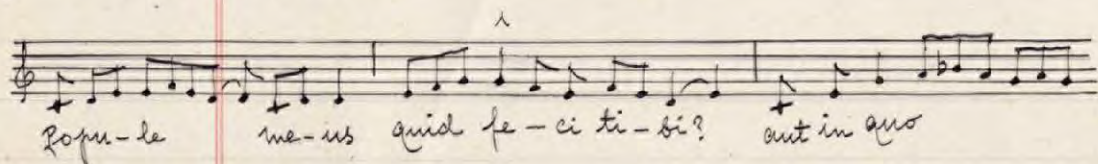
Tal es, a grandes rasgos, la evolución de la música bizantina, cuya primera época, la más interesante, queda aún en la bruma, ya que los documentos son escasos y casi indescifrables.

El Canto gregoriano.

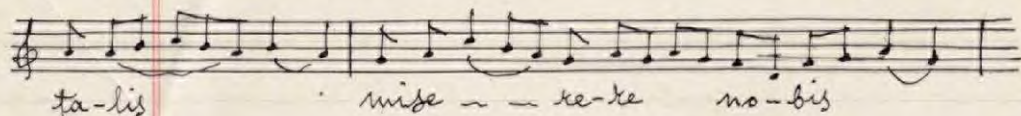
La música del decadente helenismo, con sus cítaras, sus flautas y sus órganos hidraúlicos, tan de moda en Roma, más los largos años de persecuciones, retardaron el establecimiento y la organización del canto litúrgico cristiano. Parece lógico que los salmos hebreos de la sinagoga, constituyesen el primer fondo musical de la primitiva iglesia cristiana de Jerusalén. Al difundirse el Cristianismo con las predicaciones de San Pablo, el apóstol de los gentiles, entrarían en la liturgia gran número de melodías, griegas y orientales. Entre esta bruma de los primeros tiempos, sobresale la relevante figura de San Agustín, que vivió en el siglo IV y escribió un tratado sobre el ritmo. De todos modos, este primer periodo es muy oscuro y los compositores, propiamente dichos, nos son absolutamente desconocidos, sea porque únicamente desarrollasen los antiguos cantos, fundiendo su trabajo en el conjunto total, sea por la inestabilidad de las melodías, que se modificaban al pasar de un lugar a otro. Precisamente, estas modificaciones y diferencias, fueron motivo para que cada región adoptase una escuela, con rito especial y música propia, lo suficientemente personal para formar una rama bien característica. Esto dio lugar a un conjunto caótico, que perduró varios siglos, hasta que el canto romano se impuso al fin.

A una de estas ramas pertenecía el canto litúrgico de la

iglesia establecida en las Galias. En general, parece que su estilo era simple y popular, aunque algunas de sus piezas estuviesen llenas de adornos y de vocalizaciones. San Hilario de Poitiers es una de las figuras más destacadas de la rama gala. El repertorio de esta escuela no debió ser grande y, aunque casi todo él ha desaparecido, la iglesia romana ha conservado algunos de sus cantos, entre ellos el encantísimo Popule meus, que contiene palabras griegas, y se canta en la adoración de la Cruz el Viernes Santo:

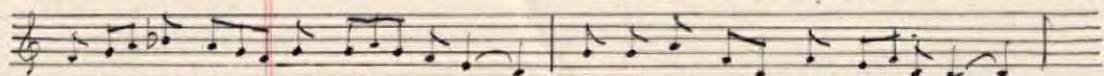


Agios o Theos.
Agios ischyros.
Agios athanatos. eleison imas.

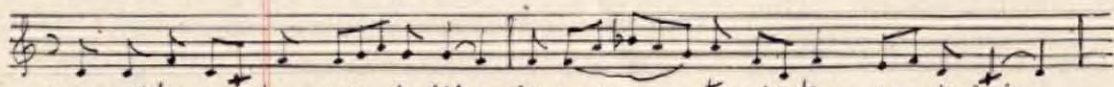


Venancio Fortunato nació en el norte de Italia, hacia el año 530, pero vivió y murió en las Galias. De Paves pasó a Poitiers, relacionándose con la princesa Radegunda, esposa del rey Clotario. Elegido obispo de Poitiers, Venancio Fortunato, gran escri-

tor y músico, compuso su gran poema sobre San Martín de Tours, y varios himnos. Algunos de ellos conserva la iglesia romana, sobresaliendo el Vexilla regis, que se canta también el Viernes Santo:



Vexilla Re - gis pro - deunt: fulget crucis myste - rium,



qua vita mortem per - tulit. Et mor - te vi - tam pro - tulit.

España tuvo también su liturgia especial, llamada en sus comienzos eugeniana, por creerse fundadora de ella a San Eugenio, obispo de Toledo, según datos del Cardenal Lorenzana. Aunque este primer periodo es bastante oscuro, parece que, al llegar la dominación musulmana, continuó el rito gótico, bajo el nombre de mozárabe o muzárabe. A pesar de las investigaciones hechas por el obispo Fabián y Fureo y por el maestro de capilla Jerónimo Romero de Hila, el canto mozárabe es un enigma para nosotros. Los códices conservados en Toledo, en Silos, en San Millán de la Cogolla y en San Juan de la Peña, con sus neumas primitivos, ya toscos y mal dibujados, ya finos y airoso, son hasta ahora completamente indescifrables. No obstante, Pothier ha publicado algunos cantos que él cree mozárabes y Gastoné asegura que el Gloria de la misa de Angeles procede de la misma escuela.

La liturgia mozárabe se extendió por la península, llegando a Zaragoza, a Huesca, a Valencia y a Sevilla, escuela que, probablemente, precedió a la toledana si, como parece, San Leandro y San Gildardo fueron sus principales organizadores. Tan arraigado estaba el canto mozárabe entre los españoles y, principalmente, entre los toledanos, que, cuando se quiso sustituir el rito mozárabe por el romano, durante el reinado de Al-

fonso VI, se encontraron con tal resistencia por parte de los castellanos, que, según las costumbres de la época, se procedió al juicio de Dios y, después, a la prueba del fuego. Existen dos curiosos grabados antiguos, publicados por el P. Abad, en su precioso Devocionario mozárabe: en uno de ellos, los dos contendientes combaten a caballo, debiendo triunfar el representante del rito gótico; en el otro, la hoguera consume uno de los misales, en tanto que su compañero salta fuera de las llamas. En vista de ello, se acordó que la liturgia mozárabe continuase en las seis parroquias que la habían conservado durante la dominación musulmana, es decir, Santa Justa, Santa Eulalia, San Sebastián, San Marcos, San Lucas y San Fecundo.

A partir de aquí, y ante el empuje y vitalidad de la liturgia romana, el rito mozárabe fue decayendo poco a poco y perdiendo sus líneas, hasta tal punto, que, temeroso el Cardenal Jiménez de Cisneros de que desapareciese por completo, determinó fundar una capilla mozárabe en la Catedral toledana, destinada exclusivamente al culto gótico, conforme en un todo al

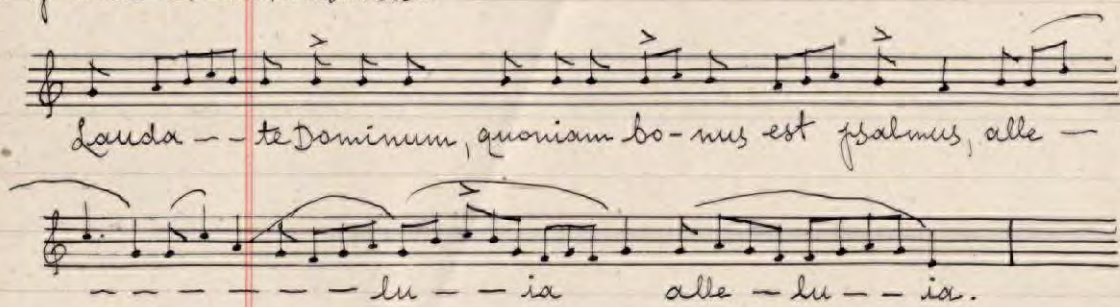
Breviario y al Misal, libros que mandó editar y corregir, según los originales auténticos, tales como aparecían en los códices conservados en el archivo de la misma catedral. El culto mozárabe que aún se sostiene en Toledo, sigue las instrucciones que en su libro Liturgia mozárabe (Missalis mixti), da el Cardenal Lorenzo (1422-1804), probablemente tomadas de la magnífica obra del obispo Frabán y Fuero (1419-1801), que lleva por título: Missa Gothica seu Mozarabica. Ciertamente, que en la catedral de Toledo se sigue celebrando el culto mozárabe, en la antigua capilla del Corpus Christi, pero, los cantos que allí se escuchan, no son más allá del siglo XVI.

La escuela milanesa tiene como fundador a San Ambrosio y es, desde luego, la que más se aproxima a la escuela romana. San Ambrosio nació en Góris, hacia el año 340, y murió en Milán, en 394. De vida muy intensa, luchador incansable, fue prefecto consular de las provincias de Liguria y Emilia, y después obispo de Milán. San Ambrosio trajo de Oriente todo un fondo de música, siria y griega, organizando el canto de antífonas, responsorios y salmos, más algunas melodías populares, que acomodó a las exigencias del culto. Pero, de todo el repertorio ambrosiano, se destacan los himnos, tan bellos y sentidos que, según la tradición, hacían llorar a San Agustín. La escuela ambrosiana ha sido bien estudiada por los benedictinos de Solesmes, quienes publicaron un Antifonario, siguiendo los manuscritos más antiguos.

La escuela romana conserva algunos himnos de San Ambro-

sio, de los que, por lo menos cuatro, parecen auténticos: Aeterna
rerum, Deus creator, Gum surgit y Veni redemptor. Estos himnos,
sencillos, uniformes y de carácter popular, se cantaban con dife-
rentes estrofas, siguiendo un ritmo igual, como los himnos
orientales.

Presentamos, como ejemplo, una antifona ambrosiana, ornamenta-
da y bien característica:

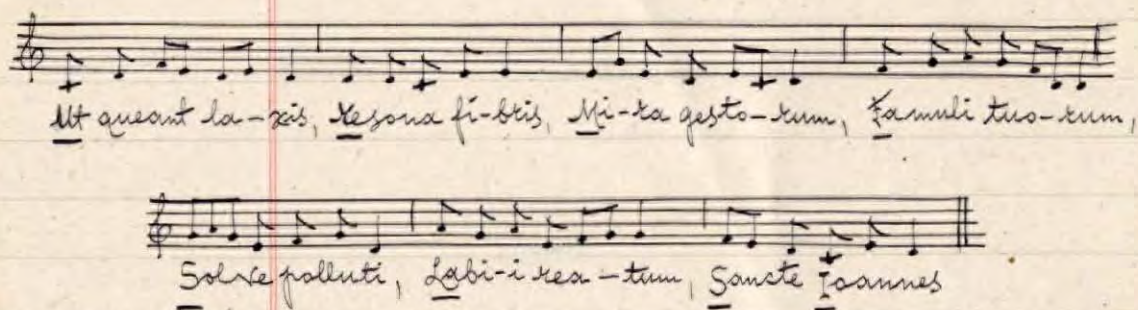


Los cantos de la liturgia ambrosiana que figuran hoy en
el repertorio gregoriano, han sido modificados y reforma-
dos, siguiendo el espíritu de la iglesia romana.

Desde que San Gregorio organizó el canto litúrgico hasta nues-
tros días, son tantas las modificaciones que ha sufrido, son tan-
tos los cambios de notación, las influencias de escuelas, y son
tantas las polémicas que ha suscitado, que preferimos estu-
diarlo en su estado actual, como punto de partida para las
formas musicales modernas. Unicamente, para ambientarlo,
haremos un brevísimo resumen histórico, desde que San

Gregorio procedió a su organización.

San Gregorio, el Grande, nació en Roma, hacia el año 540, muriendo en la misma ciudad en Mayo del 604. Fue pretor, embajador en Bizancio y, más tarde, elegido Pontífice. Conviene, antes de seguir, hablar de otras figuras, entre ellas, de Pablo Diácono (730-797), historiador, poeta y músico. Entre sus obras figuran: Historia Langobardorum, documento de enorme valor, y el himno a San Juan, que dio nombre a las notas, tomando la primera sílaba de cada verso:



La séptima nota, si, tomada de las dos últimas palabras del himno, Sancte Ioannes, no se incorporó definitivamente hasta el siglo XVI. ¿Fue este Pablo Diácono el primer biógrafo de San Gregorio? Ciertamente que sí, en su monumental Patrologia, copia textos de un Juan Diácono, quien debió escribir hacia el año 842. Por otra parte, no debe olvidarse que existe un Juan Diácono, religioso español, que vivió en el siglo XIII, y que escribió la Vida de San Isidro Labrador. Hay aquí, como se ve, algún motivo de confusión. Sin embargo, aceptando el testimonio de Migne, copiamos el texto de Juan Diá-

como, referente a San Gregorio:

"Sabiendo la unción que inspira la suavidad de la música, reunió y coleccionó, en interés de los chantes, el libro con los cantos de la misa, llamado Antifonario. Instituyó la escuela de Chantes (Schola Cantorum), que aún ejecuta el canto sagrado en la Santa iglesia romana, siguiendo sus enseñanzas."

"El Papa da a la Schola Cantorum la organización que perseverará en los siglos siguientes, según testimonios numerosos y precisos. Él daba sus clases, existiendo, como consecuencia, una tradición gregoriana sobre la interpretación de las melodías; sin embargo, no puede decirse que esta interpretación sea un descubrimiento personal de San Gregorio. Tampoco puede decirse que haya escrito los cantos, en el sentido de compositor; fue más bien un organizador, realizando una especie de Cantón, en el que se encontraban elementos y piezas anteriores a San Gregorio. Su trabajo comprende dos partes: asignar a cada pieza su sitio en el año litúrgico, y una revisión a fondo, cantando, ampliando, y hasta componiendo, según las ocasiones, para dar a su libro un color bien personal, y digno de llamarse gregoriano".

El canto gregoriano se difundió de una manera lenta y desigual, debido, de una parte, a las deficiencias de la notación primitiva, y, de otra parte, a la resistencia que oponían las liturgias locales. También contribuyó a modificar el perfil del Antifonario gregoriano el trastuque y cam-

bio de sitio de las piezas, dando entrada a formas nuevas, más ricas y más adornadas. Bien pronto comenzaron a surgir compositores, dando al canto litúrgico un carácter individualista y desviándolo un poco de su tradicional aspecto.

El más célebre de estos compositores es Notker (Balbulus), monje del convento de Saint-Gall, en Suiza (840-912), a quien se le ocurrió la idea de componer textos para rellenar las vocalizaciones ornamentales de las piezas, y más especialmente del Alleluia. Esta fue la primitiva forma de la Secuencia. Más tarde, Notker escribió secuencias de ritmo más libre y, tan originales, que entusiasmaron a sus contemporáneos. Dichas composiciones se aproximaban algo al himno, conteniendo una entrada y varias estrofas. Tutilón, irlandés, contemporáneo de Notker y también monje de Saint-Gall, fue aún más lejos, e inventó los tropos, cuya novedad consistía en intercalar frases nuevas, alternando con las primitivas, a modo de ampliación o desarrollo. El tropo tuvo su época de apogeo, desapareciendo después rápidamente.

Causas de muy diversa índole: ensayos de polifonía, notación proporcional, ediciones defectuosas de antifonarios, pérdida absoluta de toda idea rítmica, llevaron el canto litúrgico a la más completa decadencia. Afortunadamente, en pleno siglo XIX, los benedictinos de Solesmes tomaron a su cargo la rehabilitación de la música sagrada. A los nombres prestigiosos de Pothier y Mocquereau, hemos de

añadir los magníficos trabajos españoles, singularmente los que proceden de la abadía de Silos.

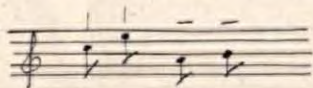
Ya se comprenderá la cantidad de problemas que suscita el canto gregoriano en su curso evolutivo de más de diez siglos. El más grave de estos problemas es el que concierne al ritmo. Las melodías gregorianas tienen su ritmo, libre, desde luego, pero apoyado siempre en el acento; no pueden, ni deben, justificar nunca el vulgar apelativo de canto llano. Ahora bien, el querer unificar y hacer un cuerpo único, con materiales tan diversos y de tan diversas procedencias, me parece tarea casi imposible. Considérese la enorme distancia recorrida desde el primitivo Salmo, tomado a los hebreos de Jerusalén, hasta las más modernas prosas, como el Dies irae, del siglo XIII.

El canto gregoriano utiliza como notación los neumas, cuadrados y rombos, escritos sobre el tetragrama, tal como los presentamos en el primer capítulo de la Introducción. Vamos a dar nuestra explicación de ellos, traducidos a notación moderna y con todos los detalles apartados por los benedictinos de Solesmes.

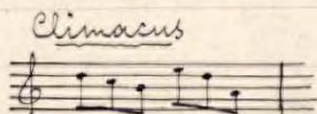
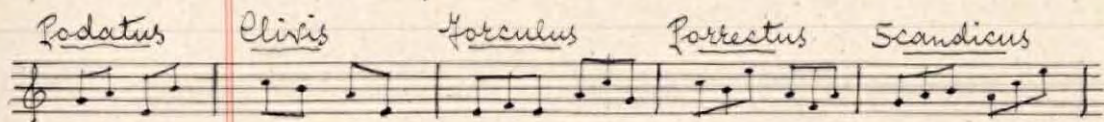
Los neumas simples, virga y punctum, representan los tiempos rítmicos griegos: áxis (elevación de la voz) y téxis (paso del agudo al grave); son, en suma, dos acentos. Estos neumas, como todos los que siguen, están sometidos al ictus o apoyo

rítmico, que se marca con una rayita, vertical u horizontal, que se añade a las notas, bajo el nombre episema:

Virga o punctum
con episema

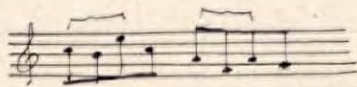


Los neumas dobles y triples, se traducen así:

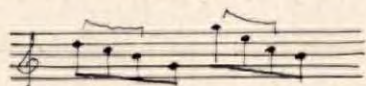


Hay también neumas compuestos, que contienen notas añadidas al grupo central. He aquí los principales: flexus (hacia el grave):

Porrectus flexus

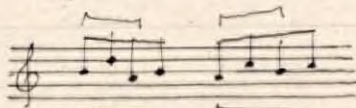


Climacus flexus

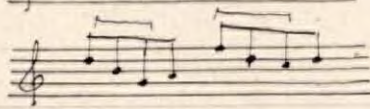


Resupinus (hacia el agudo):

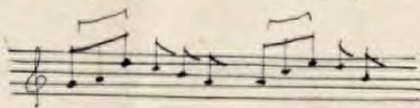
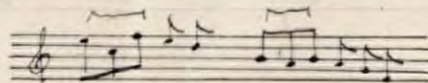
Forculus resupinus



Climacus resupinus



Subpunctis; nombre que se da a la serie de notas, en forma de combos, que se añade al neuma doble o triple:

Scandicus subpunctisPorrectus subpunctis

El canto gregoriano emplea las claves de do y de fa, que se colocan en las líneas cuarta, tercera y segunda, según la altura y ámbito de las melodías:

Claves de do Claves de fa

El sistema tonal del canto gregoriano está directamente tomado de los griegos, incluso con sus nombres, aunque, por un error de origen, se hallan mal colocados. Ocho tonos, o escalas, constituyen el sistema, diferenciándose entre sí por la posición de los semitonos. Esta semejanza ha dado lugar a que ciertos historiadores del siglo XIX y comienzos del XX, hiciesen el proceso al revés, explicando los modos griegos según el sistema de los tonos litúrgicos, con la natural confusión. Digamos también, que este error está completamente aclarado actualmente.

Hay cuatro tonos auténticos o principales y cuatro tonos plagales, derivados de los principales. En todos ellos hay una nota que sirve de apoyo (reminiscencia griega), mediana o dominante, que individualiza y caracteriza al tono. Damos la serie completa de escalas gregorianas:

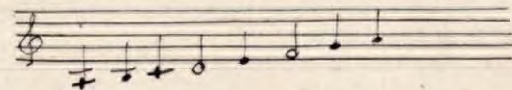
1^{er} tono (auténtico) Dórico.

Dominante: la. Final: re.



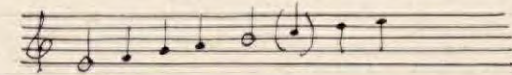
2^o tono (plagal) Hipodórico.

Dominante: fa. Final: re.



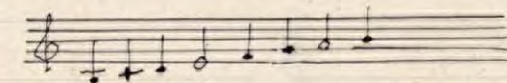
3^{er} tono (auténtico) Frigio.

Dominante: si (do). Final: mi.



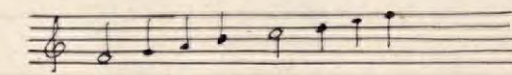
4^o tono (plagal) Hipofrigio.

Dominante: la. Final: mi.



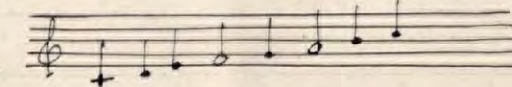
5^o tono (auténtico) Lidio.

Dominante: do. Final: fa.



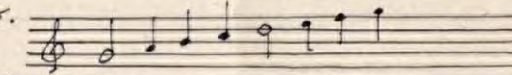
6^o tono (plagal) Hipolidio.

Dominante: la. Final: fa.



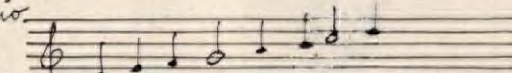
7^o tono (auténtico) Mixolidio.

Dominante: re. Final: sol.



8^o tono (plagal) Hipomixolidio.

Dominante: do. Final: sol.



Los tonos gregorianos se reconocen por su nota final, por su ámbito, es decir, por la extensión que abarca hacia el grave y hacia el agudo la melodía, y también por el apoyo que le presta la dominante, aunque dicha nota no aparezca. Esto dicen los tratadistas, aunque, en realidad, sea bastante difícil distinguir un tono auténtico de su plagal, exceptuando los Chantres y profesionales del canto litúrgico, ya que la nota final es la misma, el ámbito de las melodías es muy variable, la influencia de la dominante muy escasa para el oyente moderno, y porque

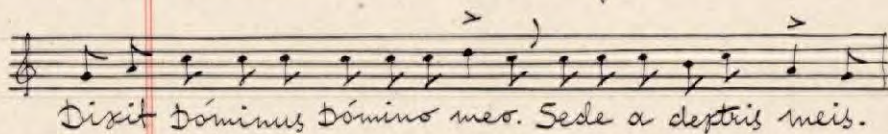
los compositores suelen modular, cambiando la tonalidad dentro de una misma pieza.

La mayor parte de los ejemplos que presentamos están traducidos a notación moderna por Germán Prado, benedictino burgalés, nacido en Barbadiillo (1891) y monje del monasterio de Silos. Prado es una verdadera autoridad en cuanto concierne al canto litúrgico.

Hay que considerar el canto gregoriano como un gran pórtico, punto inicial de donde parten tres caminos importantísimos: las formas sinfónicas, la canción popular y la música dramática. La expresión dramática está, a veces, llevada a la perfección, no sin incluir esbozos de simbolismos, que imitaron más tarde los grandes polifonistas. Vincent d'Indy, en su Cours de Composition Musicale, lo clasifica en tres géneros: primitivo, que comprende la salmodia y los cantos simples, y casi siempre silábicos, es decir, correspondiendo una nota a cada sílaba; ornamental, más desarrollado y rico en adornos y con grandes cadencias, casi sinfónicas; popular, más moderno, pero también silábico y con ritmo cadencioso. Preferimos, sin embargo, presentar algunos ejemplos, procediendo en escala, de lo más simple a lo más complicado, señalando cuanto haya de interesante para el compositor.

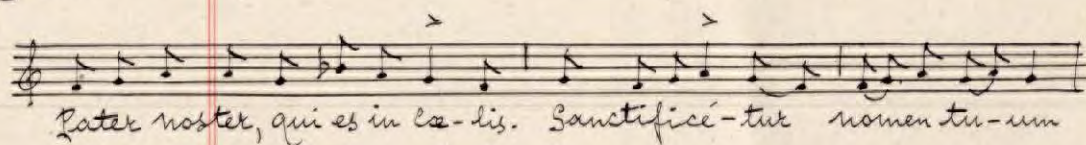
y lo más simple es el recitado, que, como en la música dramática, parte de casi un parlato, para llegar a la declamación cantada. En las horas canónicas (las mayores comprenden:

Matines, Laudes y Vísperas; y las menores: Prima, Tercia, Sexta, No-
na y Completas) y diluidos en sus salmodias, lecciones y oraciones,
se encuentran recitados como el siguiente:



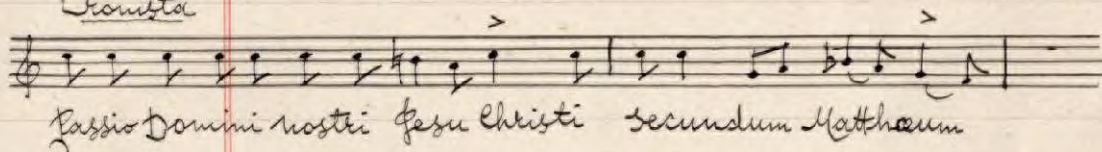
en el que una sola nota sirve de apoyo, con una inflexión descendente al final, a modo de cadencia.

Un recitado con curva melódica más importante es el Pater noster, con tanto más mérito cuanto que el ámbito es bastante pequeño.

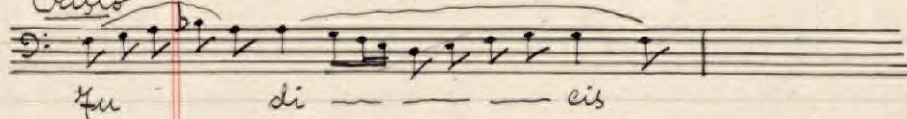


De gran importancia es el recitado de la Pasión, pues la decla-
mación cantada toma ya el aspecto de un poema, en el que
intervienen tres voces: el recitante o cronista (tenor); Cristo
(bajo); y el que representa a otros personajes (contralto):

Cronista



Cristo





Las piezas del canto gregoriano suponen las arias de la música dramática. Las hay de todos los tiempos, sin que se pueda establecer una cronología rigurosa, y en ellas está el génesis de nuestras formas modernas. La más antigua de todas las piezas es el salmo, tomado directamente de los hebreos. Se pueden considerar como piezas derivadas del salmo, la antifona, el tracto, el responsorio, el gradual y el aleluya.

Las antífonas más antiguas se diferencian poco del recitado, pues, a más de ser silábicas, se apoyan en la nota mediana, o Dominante, a modo de directriz. La antifona evolucionó mucho, adornándose con neumas dobles y triples, y dando paso a las fórmulas ornamentales del aleluya, en donde casi se pierde la línea melódica, entre la profusión de adornos y de arabescos. El tracto constituye a veces un verdadero poema, integrado por varias estrofas, que terminan en largas vocalizaciones.

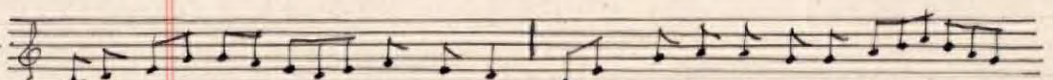
Los himnos son también de estirpe antigua y tuvieron una época de florecimiento en la escuela ambrosiana de Milán. Posteriormente, el himno toma un ritmo simétrico, con el texto en verso y con estructura silábica, casi sin adornos. En cuanto a las piezas que constituyen la misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus, presentan todas las formas de es-

critura, desde la más simple a la más complicada.

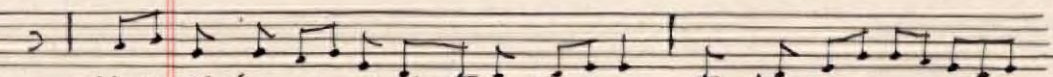
Presentamos a continuación algunos ejemplos de piezas gregorianas, que permiten ver la evolución del estilo y la iniciación de las formas musicales modernas:

Salmo de Navidad, atribuido a Prudencio. (siglo V)

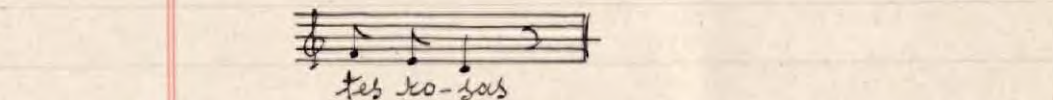
1^{er} tono



Salvete flo-res Martyrum. Quis lucis ipso in li-mi--



-ne Chris-ti in-se-cu-toe sustu-lit. Cum tuos nascen--

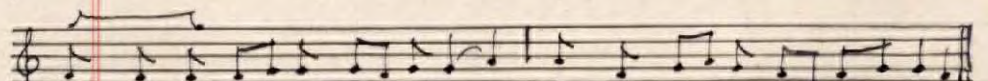


tes co-sas

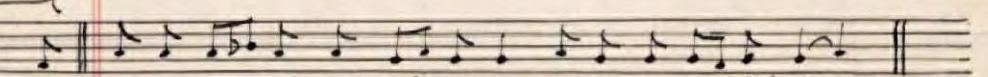
Se canta en las Vísperas de los Santos Inocentes, y constituye un himno a los pequeños mártires. Admirablemente equilibrado, se compone de cuatro frases, iguales la 1^a y la 4^a (aunque con distintas palabras), a modo de lied, y una parte central con oscilación tonal.

Responsorio de Completas.

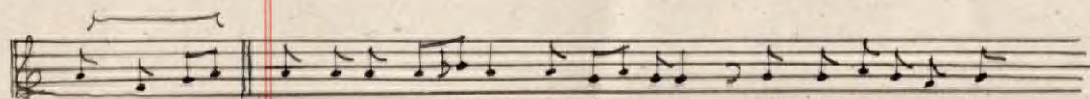
6^o tono.



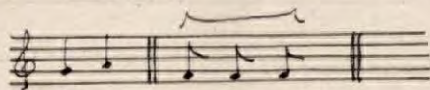
In manus tu-as Do-mine Commendo spiri-tum meum



In manus. Redemis-ti nos Do-mine, Deus ve-xi-tá-tis.



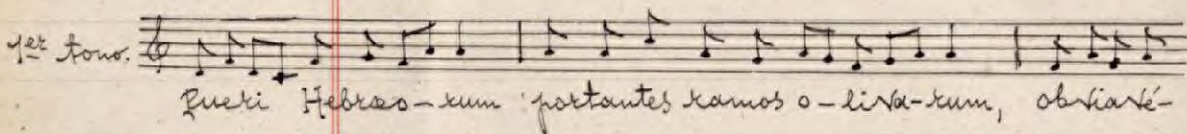
Comméndo. gloria Pa-tri, et Fi-lii, et Spiritui Sanc-



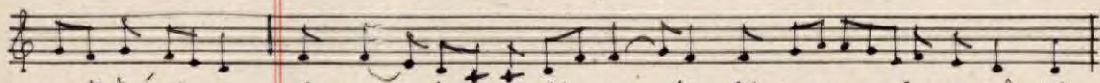
-to In manus

En el canto responsorial, un solista canta la estrofa y el coro repite algunos fragmentos, a modo de estribillo. Esto supone una iniciación de la forma rondó. Nótese en este responsorio el ámbito pequeño de la melodía, una sexta, y el apoyo constante en la dominante.

Antífona de procesión.



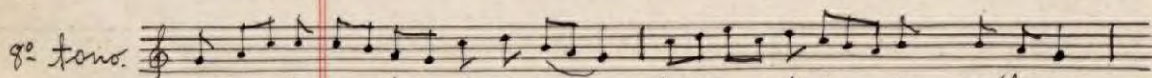
1.º tono. Rueki Hebrae-xum portantes ramos o-liva-xum, obvia-é-



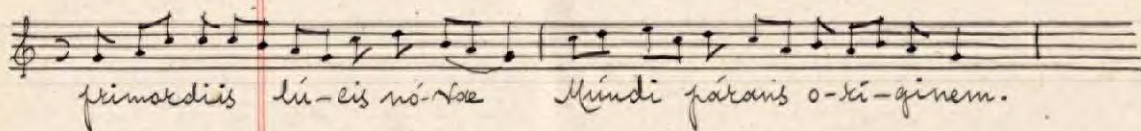
-xunt Dómi-no, claman-tes et di-can-tes: Hosanna in excel-sis

Se canta en los Oficios del Domingo de Ramos. La antífona representa el canto coral, a veces dialogando, para lo cual se dividen las voces en dos medios coros. A pesar de su ámbito pequeño, la curva melódica de esta antífona es ágil, expresiva y de un equilibrio admirable.

Himno de Vísperas del Domingo.



2.º tono. Lucis Crea-tor ópti-me, lí-cem díe-xum proferens,



Modelo magnífico de himno, en donde, a la belleza de la melodía, que tiene ambiente moderno, se une el equilibrio de la forma. La estrofa se compone de dos frases binarias casi iguales, aunque con palabras diferentes.

Secuencia de Pascua.

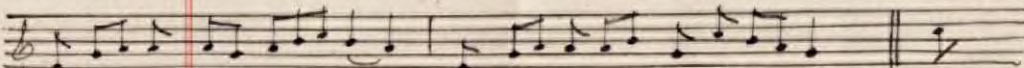
1. 1er tono. Victimæ paschali laudes immolent Christiani. Agnus re-

2. 3. -demit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores. Mors et

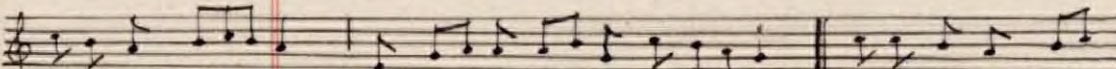
vita duello conflixerunt mitando: dux vitæ mortuus regnat vivos.

Damos estas tres estrofas de la Secuencia de Wipo, historiador, poeta y músico, nacido en Borgoña (siglo XI). Fue capellán del rey Conrado II. De escritura filodélica, imita un poco el estilo de Notker y marca el camino a los nuevos himnos, sin ornamentos ni complicaciones, para darles un carácter popular. Las estrofas 2ª y 3ª son casi iguales. De todos modos, este trozo de canto puede considerarse como transición a las composiciones de los siglos posteriores.

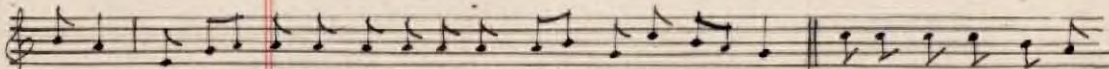
Te Deum. (fragmento)

3^{er} tono. 

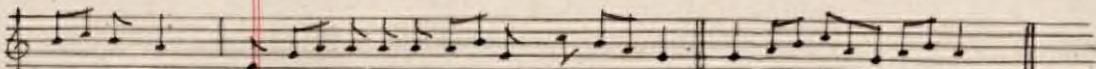
Te De-um lau-da-mus: te Dominum Confite-mur. Te



aeternum la-trem; omnis terra vene-ra-tur. tibi omnes An-



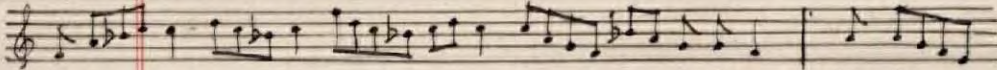
-geli, tibi Coeli et universae Po-tes-tas: tibi Cherubim et



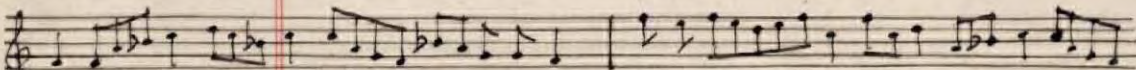
Se-raphim incessabili vo-ce proclamant: San-ctus,

Obra antigua, atribuida a Niceta de Remesiana (hacia el año 400), tiene el aspecto de un recitado y presenta como característica el que muchas de sus estrofas finalizan en la tercera nota de la escala, acercándose a otros tonos. Las frases se repiten alternando, con algunas variantes, y forman como una especie de cadena.

Kyrie de la misa de Angelis.

5^o tono. 

Kyri-e e — — — lé-ison. Chri-ste



e — — lé-ison. Kyri-e e — —



Exceptuando el Sanctus (siglos XI o XII), la misa de Angelis (siglos XV y XVI) es uno de los modelos más modernos de música gregoriana. El Kyrie está formado por cuatro estrofas muy ornamentadas, pero sin que se pierda la línea melódica, bien clara a través de las vocalizaciones. Hay un equilibrio admirable en las cuatro frases, que participan de la Variación, bien por eliminación en la segunda, bien por ampliación en la cuarta. La cadencia es igual en todas.



III

Polifonía

Todos los documentos antiguos demuestran que las civilizaciones primitivas desconocían la armonía, en el sentido moderno de la palabra, es decir, el acoplamiento de voces, principio fundamental del acorde. Hucbald, teórico del siglo IX, hace mención del organum y de la diafonía, como primeros balbuceos de la música polifónica. El organum, como también la diafonía, es un conjunto de dos voces, una principal y otra acompañante, que da por resultado un contrapunto rudimentario, en el que se suceden consonancias, disonancias e intervalos paralelos de cuarta y de quinta.

Un progreso sobre la diafonía fue el discanto. En su origen estaba constituido por una melodía, que acompañaba nota contra nota al canto litúrgico. Dicha melodía, simple improvisación del cantante, llegó a adquirir carácter estable, procediendo por movimiento contrario, diferenciándose en esto de la diafonía, que empleaba siempre movimientos paralelos. Más tarde, el discanto se perfeccionó, aumentando hasta tres el número de voces, adornando las melodías con notas de paso, con imitaciones y con floreos, constituyendo ya un contrapunto primitivo, preparación y base de la polifonía.

El primer compositor que utilizó los recursos del discanto fue Perotin, llamado también Magister Perotinus Magnus por sus contemporáneos. Se sabe de él que vivió en el siglo XII y que fue maestro de capilla de la catedral de París. Algunas de sus obras han sido reproducidas por Coussemaker. Al mismo tiempo que Perotin se destaca Francon de Colonia. (Según Coussemaker y Riemann, existían dos Francon, el de Colonia y otro de París). Francon escribió un Compendium discantus que comenzaba así: Ego Franco de Colonia, tratado importante para la reglamentación de la música proporcional.

A Perotin y a Francon se unen otros nombres ilustres: Gerónimo de Moravia, Vitry, Muris, Finstok, Odington, Funstede, Glavean y Marchettus de Padua. El más famoso de todos ellos fue Juan de Muris, autor del tratado Speculum musicae, en el que trata de los intervalos, consonancias, disonancias, música antigua (según Boecio), modos eclesiásticos, música proporcional y discanto.

Las obras más antiguas de la polifonía reproducían el texto mismo de los oficios religiosos, y su arte consistía únicamente en amplificar o adornar un poco los temas gregorianos. Los compositores se entretenían en tratar contrapuntísticamente los motivos más conocidos de la liturgia, dando a sus obras una apariencia de forma, por ciertos diseños que predominaban y que reaparecían de vez en cuando. Sin abandonarse jamás a desbordamientos de expresión, presentaban, por el contrario, cierta tendencia a la monotonía, engendrada por la timidez y

por un exagerado respeto a las fórmulas.

La polifonía, desde sus comienzos, toma dos aspectos: religioso y profano. En realidad, tanto en un aspecto, como en otro, la polifonía carecía de forma determinada, pues la arquitectura musical estaba aún en embrión. Su estructura dependía siempre de la expresión y del sentimiento del texto. La música sigue, paso a paso, la contextura de las palabras, de tal manera, que a cada frase literaria corresponde una frase diferente musical, que se desarrolla sobre sí misma, hasta que cada una de las partes recitantes la exponen sucesivamente. La verdadera dificultad técnica de esta clase de música consiste en que no hay ninguna parte principal que predomine sobre las demás y, por lo tanto, ninguna subordinada tampoco. Todas las voces se mueven con perfecto orden y equilibrio, sin tomar nunca el aspecto de una parte de relleno, sin depender del bajo, ni acompañar a la parte superior. Casi siempre una sola voz expone la primera frase, siguiendo las demás voces en un orden parecido al de la fuga. Cada vez que el texto presenta nuevas palabras se establece también una nueva frase musical, que repiten e imitan las demás voces, continuando el mismo procedimiento hasta finalizar la obra. Algunas veces las frases son dobles; es decir, que la melodía va acompañada de otra frase subalterna, la cual evoluciona alrededor de la principal, respetando sus acentos y sin estorbar nunca su expresión.

Polifonía religiosa.

En la polifonía religiosa la melodía procedía casi directamente del canto gregoriano. Y como este, afectaba formas silábicas, como las antífonas primitivas; se adornaba con melismas, recordando la complicada línea del aleluya; y también tomaba carácter simétrico y cadencioso, imitando el ritmo de los himnos y de las secuencias, todo ello mezclado con intentos de escritura simbólica. Para dar variedad a las melodías, los compositores solían contrariar el ritmo, disponiendo los grupos de notas de tal manera, que, cuando una voz las prodigaba, las demás voces quedaban casi quietas.

La polifonía religiosa comprendía, en primer lugar, las cinco piezas que constituían la misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Como tema principal de la misa se escogía una melodía gregoriana, la cual servía de base y también de enlace entre las diferentes piezas. Algunas veces, los compositores elegían, en lugar del motivo gregoriano, una canción profana o galante. De todos modos, las notas de la canción, diluidas en la trama polifónica y escritas en figuras de mayor duración, perdían su carácter profano. Sin embargo, se llegó al mayor abuso, mezclando el texto de la canción con las palabras litúrgicas, y tuvo que intervenir la iglesia, ordenando la revisión del repertorio litúrgico.

El motete es una pieza religiosa, escrita sobre palabras entrecasadas de la liturgia y adaptada a determinada fiesta o ceremonia.

nia. Además del motete existía el responsorio, variante de aquel, pues se divide en dos partes: el responsorio propiamente dicho, y el versículo, corto fragmento de menor interés, después del cual se repite, para terminar, la última frase de la primera parte. El responsorio no se halla casi nunca aislado, sino formando grupos de tres, a manera de trípticos.

La primera época de la polifonía comprende un núcleo de compositores, flamencos y franceses, entre los que se destacan Dufay, Okeghem, des Prés y Clemens non papa. En las obras se nota aún cierta indecisión en la línea general de las voces, algunas fórmulas rudimentarias que recuerdan los procedimientos del discanto, y también platitude y monotonía, por su escaso relieve y expresión.

Estas lagunas desaparecen al llegar a la segunda época, que podemos llamar de florecimiento, en la cual la escritura se perfecciona hasta llegar al más alto grado de pureza y la forma se amplifica y se engrandece. Es la época gloriosa de Gabrieli y Palestrina, en Italia; de Morales, Guerrero y Victoria, en España; de Orlando de Lasso, en Flandes.

La tercera época marca la decadencia de la polifonía. Sin embargo, conviene advertir que en este caso la palabra decadencia no significa falta de mérito en las obras, sino más bien cierta intrusión de elementos y de procedimientos algo extraños a la verdadera escritura polifónica. En primer lugar, la expresión se dramatiza poco a poco, buscando efectos contrarios a la emoción in-

tina del motete y del responsorio. En segundo lugar, aparece el bajo continuo con sus acordes y armonías en bloque, arrollando la fina trama de las voces, que se convierten en partes de relleno, acompañando a la voz cantante. En esta época sobresalen los nombres de los compositores italianos y alemanes: Asola, Anetio, Allegri, Aichinger, Hassler y Schütz.

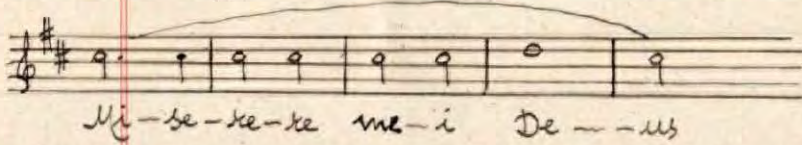
Se considera a Guillermo Dufay como fundador de la polifonía en su primera época. Nació hacia 1400, según unos en Chimay, según otros en Fay-le-Ville o en Fay-le-Chateau, ciudades todas pertenecientes al Hainaut. Cantor en la Capilla Pontificia de Roma, fue, en 1434, a la corte de Felipe, el Bueno, de Borgoña; vivió siete años en Saboya y desempeñó, por último, la dignidad de canónigo en Cambes, en cuya ciudad murió.

Pasan de ciento cincuenta composiciones, entre misas, motetes y canciones, las que se conservan de Dufay. Sus misas más conocidas se titulan: Ecce ancilla Domini, l'Homme armé, Se la face ay pale y Quant me déduis. Estos títulos resultan algo extraños para ser aplicados a obras religiosas, pero Dufay, como la mayor parte de sus contemporáneos, siguió la costumbre de aplicar melodías populares y profanas a las misas, para animar y dar vida a la serena polifonía. La canción de l'Homme armé sirvió de tema para un gran número de composiciones, de las cuales la misa de Dufay es de las más antiguas.

Otro compositor, Binchois, discípulo de Dunstable, hizo una utilísima labor pedagógica, formando un grupo de músicos, del que se destacan nombres tan ilustres como Loran, Faugue, Busnois, Régis, Okeghem, maestro este último de Loyset Compère, La Rue y Josquin. De todos los discípulos de Binchois, es Okeghem el más ilustre, no solamente por el mérito de sus obras, sino también por haber continuado la labor pedagógica de su maestro. Juan de Okeghem se cree que nació en Barvais, hacia 1430. Fue capellán al servicio de Carlos VII, en París, y más tarde, maestro de la capilla real. La escritura contrapuntística de Okeghem tiene verdadero relieve y hace olvidar las primitivas y rudimentarias combinaciones del dissanto. Se conservan de él: diez y siete misas, siete motetes, un Deo gratias a treinta y seis voces, diez y nueve canciones y una colección de Cánones.

El más ilustre de los compositores de este grupo fue Josquin des Prés, llamado por sus contemporáneos "el príncipe de la música". Nació en el Henao hacia 1450, ocupando el puesto de maestro de capilla en la catedral de Cambrai, y después el de cantor en la Capilla Pontificia de Roma. Murió en Condé, en 1521, cuando ocupaba el cargo de preboste del Capítulo en la catedral. En casi todas las colecciones y antologías del siglo XVI se encuentran obras de este compositor, misas, motetes, salmos y canciones. Como ejemplo de su música, presentamos la primera parte del motete Miserere mei Deus, salmo a cinco voces. Gira todo el alrededor de un tema litúrgico, que recorre la quinta voz, denominada vagans, descendiendo por

grados en cada estrofa:



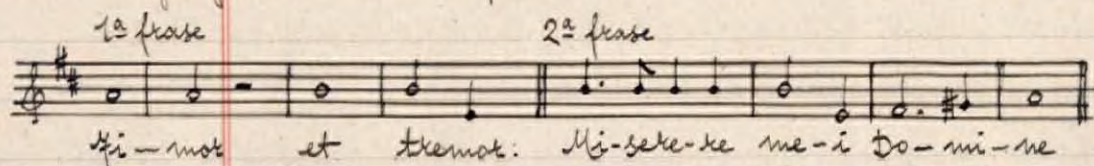
El conjunto forma una serie de ocho versículos en los que el diseño litúrgico hace las veces de estribillo. La escritura es aún seca y rígida y el movimiento de las voces aparece tímido, huyendo con frecuencia del empleo de las cuatro partes recitantes, ya que el vagans tiene una misión obligada, casi simbólica.

La polifonía de los Países Bajos obtiene su verdadero florecimiento con el nombre glorioso de Orlando de Lasso. Nació en Mons, en 1532, y ejerció el cargo de maestro de capilla de San Juan de Letrán, en Roma, hasta que el duque Alberto V de Baviera le llamó a Munich, para confiarle la dirección de su capilla. Murió en 1594. Orlando de Lasso, compositor fecundo, hizo obras magníficas, que causaron la admiración de sus contemporáneos. La escritura manifiesta ya un considerable progreso sobre Josquin y sus antecesores, por la perfección, la claridad y el sentido de la proporción.

Además de las misas impresas, se conservan inéditas algunas otras, basadas en canciones profanas, como las tituladas: Je suis deshéritée, Existe départ y On me l'a dict. Una de las obras más célebres de Lasso es la colección de "Salmos de penitencia de David", cuyo original, conservado en Munich, está preciosamente adornado con miniaturas. Se cree que Lasso escribió más de cien Magnificat, publicados bajo el título de Jubilus Beatae Virginis. En cuanto a

los motetes, cuyo número llega a dos mil, designados con el título de Cantiones sacrae, son emocionantes y confinan con la música dramática.

El motete Hi-mor et tlemor, a seis voces, es una de sus obras más características por su tendencia dramática, casi teatral. Está construido en dos partes, con sonoridad muy llena. La primera parte es una plegaria en tres frases:





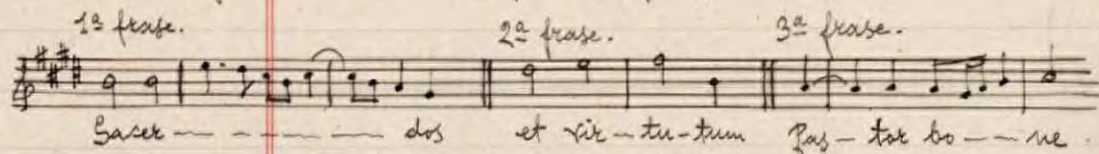
En Italia, la polifonía alcanza mayor grado de intensidad. A pesar de ello, el espíritu y el sentimiento de la música italiana no están muy de acuerdo con las severas leyes del contrapunto. Es más bien artículo de importación, traído por los compositores del norte, quienes fundaron escuelas de música en Italia, quise con los primeros pasos de los nuevos maestros y construyeron las bases del maravilloso edificio polifónico.

Constantino Festa parece haber sido el precursor de la polifonía en Italia. Se ignora casi por completo la vida de Festa. Parece ser que, en 1514, entró como cantor en la Capilla Pontificia, muriendo en 1545. El mayor elogio que puede hacerse de las obras de Festa es su parecido con las de Palestrina. Escribió motetes, madrigales, letanías, un Credo a cinco voces y un Te Deum, la más famosa de sus obras, pues se ha cantado hasta hace poco tiempo en las grandes solemnidades en la iglesia de San Pedro, de Roma.

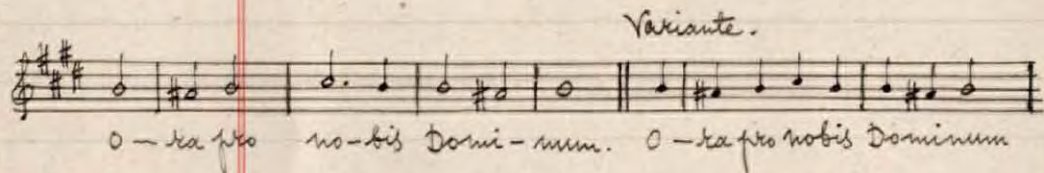
Más ilustre es el nombre de Andrea Gabrieli. Este compositor era veneciano y discípulo de Willaert. Fue nombrado maestro de capilla de San Marcos, en 1536, sucediendo después a Merulo en el puesto de segundo organista de dicha iglesia. Gabrieli es uno de los fun-

dadores de la escuela veneciana y compositos fecundo, pues escribió motetes, misas, madrigales, salmos penitenciales, Canzoni alla francese per l'organo, intonazioni, ricercari, y cantos de fiesta a doble coro.

Sacerdos et Pontifex es un motete a cuatro voces, de expresión dulce, constituido por tres frases y una plegaria final:



La plegaria desarrolla la melodía disminuyendo los valores de las notas:



Giovanni Pierluigi, llamado también Gianetto, es designado generalmente con el nombre de Palestrina, por haber nacido en esta villa, la antigua Prenesto, hacia 1514. o 1515 (en 1526 según Haberl). Maestro de capilla en la iglesia de su ciudad natal, fue llamado a Roma, gracias a su gran reputación, en calidad de magister puerorum, es decir, chantre y director del coro de niños de la iglesia de San Pedro. Más tarde, ingresó en el cuerpo de Chantres de la Capilla Sixtina; pero, al ser destituido por el papa Pablo IV, ejerció el cargo de maestro de capilla en las iglesias de San Juan de Letrán y de Santa María la Mayor. Murió en Roma, el 2 de Febrero de 1594.

Se conocen de Palestrina: 93 misas, 139 entre motetes y responsorios, tres libros de lamentaciones, 45 himnos, 68 ofertorios, 16 Magnificat, tres colecciones de letanías, dos cuadernos de Madrigali spirituali, tres cuadernos de madrigales, una colección de Salmo para Vísperas y el Stabat Mater a dos coros.

Palestrina alcanza el perfecto equilibrio entre la idea y la forma, es decir, que con claridad de escritura y sin grandes exaltaciones pasionales, llega a la plenitud de emoción por la misma fuerza de su inspiración.

La misa del Papa Marcelo, en si bemol mayor, está escrita a seis voces, exceptuando algunos trozos, como el Crucifixus, que está escrito a cuatro voces, y el Agnus Dei, a siete. Es una obra interesantísima como documento histórico, pues, según parece, fue la tercera de las tres misas que escribió Palestrina para el Congreso de Cardenales que, bajo la presidencia del papa Pío IV, se reunió para reformar la música religiosa y despojarla de los elementos profanos y populares que la habían hecho caer en el mayor desprestigio. No modula casi nada y oscila constantemente a la dominante. El contrapunto, muy rico de escritura, es a veces simbólico, como en el Sanctus, todo plagado de escalas, cual rondas de ángeles, que respondiesen al llamamiento del "Dios de los ejércitos". En los momentos culminantes de expresión, el contrapunto cede el puesto a largos acordes, solemnes y patéticos. He aquí el comienzo de la misa:

Larghetto

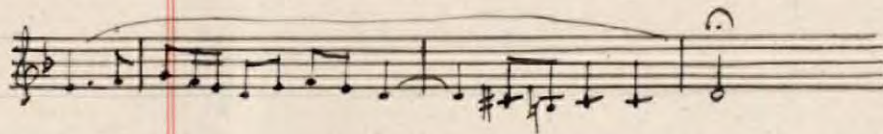
Sopranos
contraltos

tenores

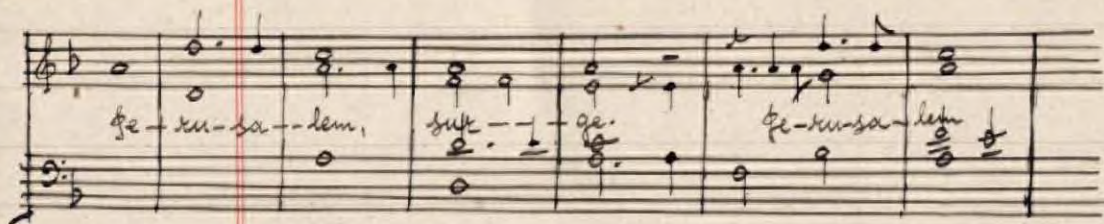
bajos

Ky-xie e-lé - - - - - son, Ky-xie e-lé - - -

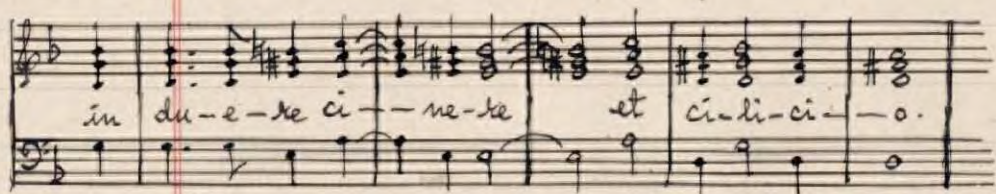
El tríplico de responsorios *Sicut oris* es muy curioso por emplear Palestrina el cromatismo como medio de expresión. En el primer responsorio, encontramos algunas fórmulas esenciales, de expresión penosa:



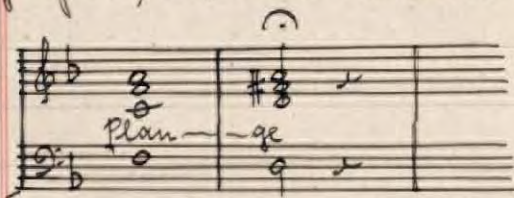
y acordes solemnes y serenos. Un corto versículo para voces agudas, más la repetición de la última frase de la primera parte, dan a la pieza la forma tradicional del responsorio. Los dos responsorios que siguen: *Jerusalem surge* y *Plange quasi virgo*, son aún más expresivos y tienen cierto parecido entre sí, por la marcha tonal y por los enlaces cromáticos. *Jerusalem surge* comienza con una apremiante llamada, en donde las voces entran en forma de fuga:



Después, la escritura se hace vertical, empleando una modulación cromática, desoladora, al hablar "de la ceniza y el cilicio":



El tercer responsorio, Plange quasi viro, comienza con una depresión tonal magnífica, casi un lamento:



Continúa con la fórmula cromática, cada vez más patética, hasta terminar en la dominante, con un diseño expresivo del tenor.

Omnes amisi mei constituye otro tríptico de responsorios, menos penetrante, quizá, que el anterior, pero, de gran interés por sus entradas fugadas. El primero lleva escritura vertical, con expresión triste y severa. El segundo, Velum templi, muy movido de voces, forma gran contraste, describiendo el terre-

moto con entradas fugadas y una dramática imploración del Buen Ladrón. En el séptimo, estrecha las figuras para describir la resurrección de los muertos:

Soprano

et monumen-ta a-per-tur

Contralto

En el tercero, en la frase: "has cambiado tu dulzura en amargura", la entrada fugada presenta el motivo por movimiento contrario:

Quó-mo-do con-versa es

Peccan-tem me Quo-ti-die es un motete a cinco voces, que se compone de tres frases y una plegaria. Es un modelo perfecto de contrapunto, grave y majestuoso de expresión, con sonoridad plena y armoniosa:

1ª frase.

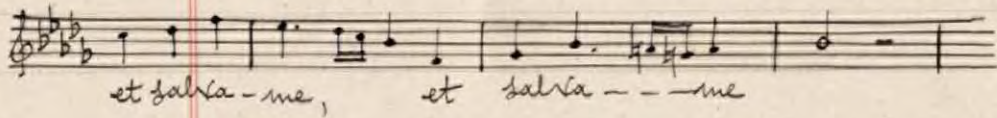
2ª frase

3ª frase.

Pec-can-tem me quo-ti-di-e. Fi-mor mor-

tis qui-a in infer-no

La flegaria final tiene momentos de verdadera exaltación:



El Stabat Mater, prosa a dos coros, es decir, a ocho voces, es una obra larga, fragmentada por cadencias, pero sostenida por la tonalidad de re menor y por una gran unidad de expresión. Se puede dividir en dos partes. La primera, describe los sufrimientos de la Virgen al pie de la Cruz. La segunda, es una larga flegaria.

La descripción es como un lamento; los dos coros alternan, reuniéndose todas las voces en las cadencias. Modula poco y a tonalidades vecinas. En los momentos más dolorosos, se quitan la palabra uno a otro los dos grupos:

1º
Canto
et do-le-bat dum vi-de-bat

2º
Canto
Quae ma-xe-bat pi-a mater

La flegaria, muy expresiva y de gran unción, resulta, sin embargo, un poco larga. La cadencia final, en re mayor, es preciosa.

Palestrina representa en Italia la cumbre de la polifonía. Tras él, elementos extraños se mezclaron, destruyendo el equilibrio de las vo-

es y marcando el camino de un arte nuevo. Su discípulo Nanini es, quizá, el único compositor que presenta especial interés.

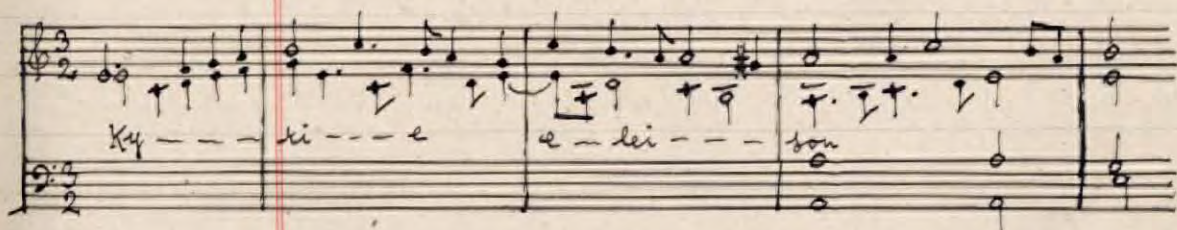
Juan María Nanini nació en Fivoli hacia 1545, sucediendo a Palestrina en el puesto de maestro de capilla en la iglesia de Santa María la Mayor; de allí pasó a la Capilla Pontificia y, más tarde, a la Sixtina. En sus obras sigue Nanini la tradición palestriniana, siendo, en realidad, el último representante de este grupo. Escribió motetes, madrigales, canzonette, y una colección de ciento cincuenta contrapuntos y cánones, sobre un Cantus firmus de festa.

La escritura polifónica se distinguió por su nobleza y por su simplicidad, cualidades que colaboraban a la expresión íntima, a la exaltación dramática. Pero, en los comienzos del siglo XVII, la escritura se complicó enormemente, por la cantidad de partes recitantes y por la multitud de combinaciones y artificios que se empleaban. Como reacción a este estado de cosas apareció el bajo continuo, remedio que agravó el mal considerablemente. La aparición del bajo continuo ocurrió hacia 1600, pero, como lo emplearon varios compositores a la vez, es difícil saber con certeza quien lo inventó. Se trataba de una parte de bajo con cifras, que representaban acordes, cuya realización estaba a cargo del organista o clavicinista, en el momento de la ejecución. Como es natural, se rompió el centro del armazón contrapuntístico, quedando solamente las partes extremas: la superior como portadora de la melodía, y el bajo, con sus cifras, que sostenía el edificio armónico. Juan Matteo Asola y Juan Francisco Anerio, fueron los primeros polifonistas que u-

utilizaban el bajo continuo.

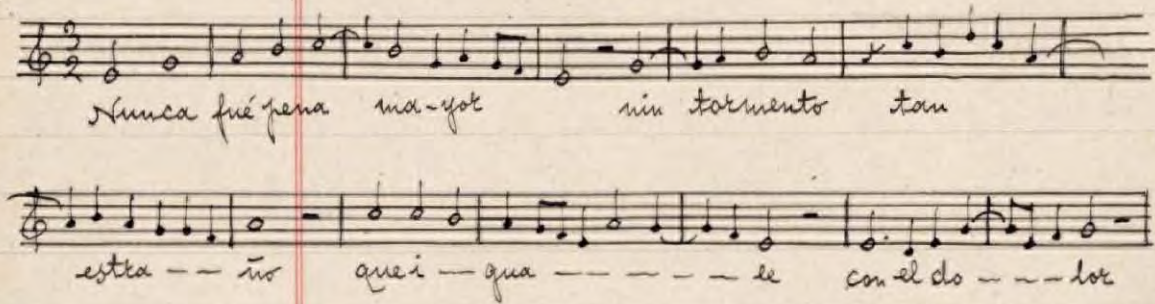
La polifonía tuvo en España una representación brillantísima: El siglo XVI puede llamarse con razón "el siglo de oro" de la música española. En el siglo XII aparece el Códice Calixtinus, en Santiago de Compostela, conteniendo composiciones primitivas a dos y a tres voces. En el Códice "de las Huelgas", del siglo XIV, la escritura llega ya a las cuatro voces. En el siglo XV encontramos verdaderos maestros, que marcan el camino a los polifonistas del siglo de oro.

Uno de ellos es Juan de Anchieta, nacido en Aspetia hacia 1460. Cantor de la reina Isabel y maestro del infante Don Juan, murió en su ciudad natal, en 1523. Anchieta escribió varias misas, motetes, Magnificat y canciones profanas. Una de sus misas tenía como base, según testimonio de Salinas, la canción La judíos a enfadadela, muy en boga cuando estos fueron expulsados de España, en 1492. He aquí el comienzo de una misa de Anchieta:



Muy interesante es también la figura de Francisco Penadosa, ^(revisión de Anglés) nacido hacia 1440. Perteneció a la Capilla de Fernando el Católico y, según parece, fue más tarde cantor de la Capilla Pontificia, en Roma. Autor fecundo, escribió misas, motetes, villancicos de amor

y cantarsillos a tres voces. Una de las obras más interesantes de Peñalosa es la misa: Nunca fué pena mayor, título de una canción popular del tiempo de los Reyes Católicos:



Penalosa sigue, paso a paso, la línea melódica de la canción:



(Revisión de Inglés)

Cada región de España presenta rasgos característicos y definidos en la época polifónica. En Cataluña, la catedral de Barcelona, la iglesia de Santa María del Mar y la Escolanía del monasterio de Montserrat, fueron centros de donde salieron músicos de

Verdadero mérito. Juan Brudieu, procedente del mediodía de Francia, fue maestro de capilla en la iglesia de Santa María del Mar y, después, en la catedral de la Seo de Urgell, en cuya ciudad murió, en 1591. Trasladó a sus obras el ambiente agreste de las montañas, añadiéndoles fórmulas y cadencias populares. Escribió una misa de Requiem, un libro de madrigales, gogos a la Virgen, la Cantata Oid, oid y otras obras, todas ellas de gran lirismo y belleza.

Otro músico interesante es Pedro Alberto Vila, organista en Barcelona hasta 1582, año en que murió. Formó una escuela de organistas en Cataluña, sin que esto le impidiera dedicarse a la composición. Su reputación fue tan grande, que vinieron numerosos músicos de varios países extranjeros, en visita de admiración al organista y al compositor.

Los dos Mateo Flecha, tío y sobrino, forman una pareja interesantísima. Mateo Flecha (tío) nació en Prades, en 1481, muriendo en el monasterio de Poblet, en 1553. La fama de Flecha proviene de sus ensaladas, género especial, semi-religioso y algo humorístico, que participa de la comedia y del villancico. Lo verdaderamente original de las ensaladas es la mezcla de textos serios y jocosos, religiosos y humorísticos. Entre las ensaladas de Flecha se destacan: La bomba, El fuego, La Negraína, La quebra, Los chistes y Las cañas. Para dar una idea de lo que eran estas obras, transcribimos un fragmento del texto y otro de la música, de la ensalada La bomba, en la que Flecha describe un naufragio:

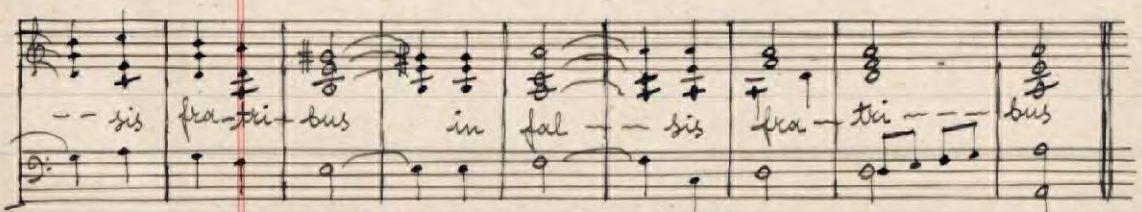
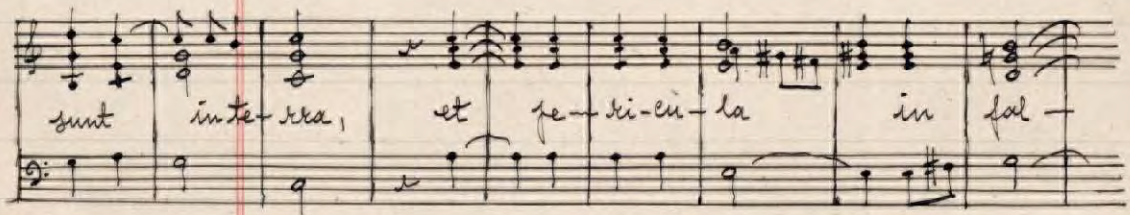
De la chinigala

la gala chinela.
 Mucho prometemos
 en tormentas fieras,
 después ofrecemos
 infinita vela.

De la chinigala
 la gala chinela.
 ¡Adiós, señores, la vela!

Nam si pericula sunt in mari,
 pericula sunt in terra,
 et pericula in falsis fratribus.

Grave



Mateo Flecha (sobrino) nació también en Prades. Llevó una vida muy activa, ejerciendo diversos cargos en Italia, Viena, Praga, Tyhan (Hungría), volviendo últimamente a Cataluña, en donde murió, en 1604. Flecha publicó las ensaladas de su tío y dejó escritos varios libros de Salmos, lecciones, madrigales, un Libro de música de Punto y una Salve Regina.

Si Brudieu y los dos Flechas son ilustres representantes de la polifonía en Cataluña, no menos brillante fue el grupo valenciano. Juan Giney Pérez, uno de los colaboradores del Misterio de Elche, nació en Orihuela, en 1548, desempeñando el cargo de maestro de capilla en la catedral de su ciudad natal y, más tarde, el de maestro de seises e infantiles en la Seo de Valencia. La música de Giney Pérez está impregnada del sabor y del ambiente levantinos. Combinando las cadencias populares con los procedimientos contrapuntísticos, llegó a crear un arte muy original y muy suyo. Entre sus obras se destaca el Oficio de difuntos, en el que alterna la polifonía con el canto gregoriano y con el órgano.

Juan Bautista Comes es uno de los más ilustres polifonistas de la escuela levantina. Comes nació en Valencia, en 1568, muriendo en 1643. Maestro en el Colegio del Corpus Christi y, después, en la catedral Valenciana, Comes, que había sido discípulo de Giney Pérez, conservó en sus obras la influencia de su maestro, con una decidida afición por las grandes masas corales, que subdividía en varios grupos de voces, buscando efectos y sonoridades especiales. Las obras de Comes fueron publicadas por Juan Bautista Guzmán.

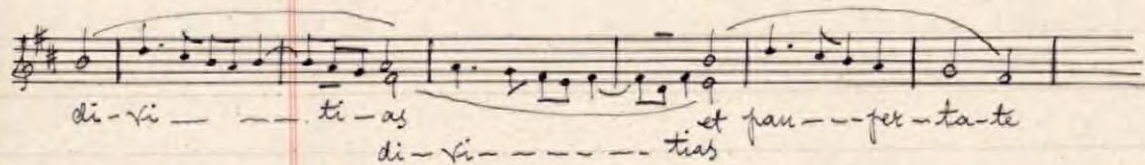
mán en 1888; pasan de 230 y consisten principalmente en motetes y villancicos.

La escuela andaluza llega a su apogeo con los nombres ilustres de Morales y Guerrero. Hubo, sin embargo, otros polifonistas, grandes músicos, en Andalucía. Entre ellos Pedro Fernández de Castilleja, maestro de Guerrero; Juan Vazquez, autor de obras religiosas, de Canções, villancicos y sonetos, y de la Agenda Defunctorum, su mejor obra; Fernando de las Gufantas, músico y muy dado a los estudios teológicos; Luis de Vargas, músico y pintor, de quien se conserva el famoso cuadro de la gamba en la catedral de Sevilla.

Cristóbal Morales nació en Sevilla hacia 1490, muriendo en Málaga, en 1553. Cantor de la Capilla Pontificia, regresó a España para desempeñar varios cargos en Toledo, en Marchena y en Málaga. Después, se pierde su rastro, hasta el punto de desconocerse el lugar de su muerte, que debió ocurrir en 1553. Hombre de gran austeridad, a él se debe la siguiente frase: "Toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin". Escribió varios Cuadernos de misas (dos de ellos sobre canções francesas), lamentaciones, Magnificat y motetes.

Verbum iniquum es un motete a cinco voces, para tiempo de penitencia. Está escrito en si menor, casi sin alterar la sensible, lo que le presta un ambiente arcaico, con las cadencias finales a la dominante. Se divide el motete en dos largas partes, muy semejantes como escritura y como sentimiento, lo que, unido al

Contorno austero y triste de la línea melódica, produce en el oyente cierta impresión de monotonía. Lo más interesante del motete, bajo el punto de vista dramático, es que, al volver sobre las mismas palabras en la segunda parte: divitias et paupertate, vuelven también los mismos diseños melódicos:



Francisco Guerrero (1528-1599) nació y murió en Sevilla, en cuya ciudad pasó toda su vida. En su único viaje, a Palestina, le ocurrieron desagradables incidentes e incluso cayó prisionero de las tropas de Montmorency. Guerrero es el modelo del compositor religioso, en la acepción mística de la palabra. Sus obras, misas, motetes, Magnificat y Pasiones, están impregnadas de fervorosa inspiración, de exquisita dulzura. Sin embargo, su técnica es la de un gran músico, como lo demuestra su escritura apretada, del más puro contrapunto y el perfecto equilibrio de sus obras. En la Litica Sacro-Hispana, de Estalva, figuran dos Pasiones. Pedrell publicó un Magnificat, el Oficio de Difuntos, varias antífonas y las Pasiones según San Mateo y San Juan. La misa Puer qui natus est nobis, publicada por Ch. Bordes, contiene un Kyrie muy curioso como desarrollo tonal, pues, aunque la tonalidad general es re menor, las cadencias finales afirman el tono de sol menor. Se divide en tres partes: Kyrie, Christe y Kyrie:

1ª parte. 2ª parte.

Ky - - xi - e, e - lei - - - son, Chris - te, e - lé - - - i -

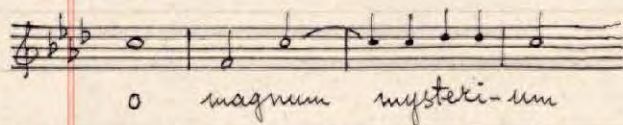
- son, Ky - - xi - e, e - lei - son,

Forma un lied en tres secciones, cada una de ellas diferente. El contrapunto, bastante apretado como escritura, se estrecha aún más en el Christe, a causa de los diseños melódicos en escalas, los cuales resuelven en cadencia a re mayor, como dominante de sol. El sentimiento es profundamente religioso.

Tomás Luis de Victoria es figura de gran magnitud. Su vida queda un poco en la penumbra, a pesar de las investigaciones realizadas hasta ahora. Debió nacer en Avila, entre los años 1540 y 1548, ya que él mismo se declara abulense al titular sus obras. Marcha a Roma, en 1564, e ingresa en el Colegio Germanico, primero en calidad de alumno, y después como profesor de música. En 1595 lo encontramos en Madrid, ejerciendo el cargo de capellán de la emperatriz María, hija de Carlos V. Al quedarse viuda, entró en el convento de Descalzas Reales, llevando tras sí a Victoria, quien, en 1606, fué nombrado organista de dicho convento. Murió, según parece, en 1611.

El estilo de su música es profundamente español y muy personal. A través de un misticismo exaltado, se descubre el áspero paisaje de la llanura castellana que rodea a su ciudad natal. La expresión religiosa de sus obras no excluye un fondo dramático de realismo humano. Los temas de que se sirve Victoria son originales o tomados directamente del canto gregoriano; jamás empleó temas de otros compositores, ni utilizó para sus misas motivos de canciones profanas, costumbre muy en boga entre los polifonistas de su época. Además del tema inicial se muestra Victoria pródigo en temas secundarios, a modo de contramotivos que, cual quierualdas, rodean al primero, empleando a veces fórmulas propias de su tiempo, y lanzándose otras veces por derroteros nuevos.

O magnum mysterium es un motete a cuatro voces para el tiempo de Navidad. Escrito en si bemol menor y con gran preponderancia de la dominante, según el gusto de la época, se divide en tres partes. La primera, O magnum mysterium:



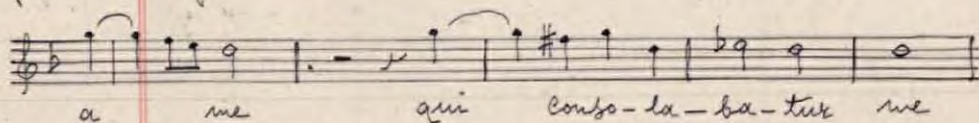
lleva entradas fugadas y está constituida por frases cortas y expresivas, que resuelven cadencialmente en si bemol mayor.

En la segunda parte, O beata virgo, influye aún más la dominante; tiene aspecto de plegaria, pero la escritura se estrecha cada vez más, como preparación a la tercera parte, que es

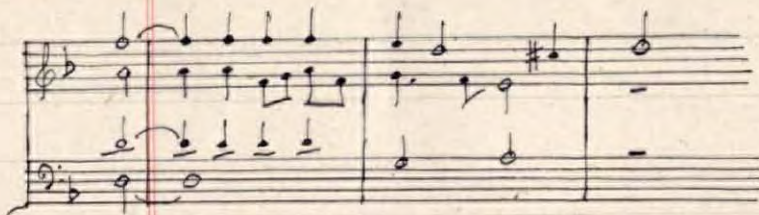
el aleluya. Esta parte comienza sobriamente con acordes, pero aumenta poco a poco en dinamismo, para terminar con escalas y fórmulas ornamentales:



Caligaverunt oculi mei pertenece al tríptico de responsorios Tradiderunt me, escrito para los maitines del Viernes Santo. Es una obra magnífica, de expresión realista y trágica. Consta de tres partes y de un versículo, en la tonalidad de sol menor. La primera parte tiene aspecto narrativo y de emoción tan intensa, que abandonando las fórmulas tradicionales, hace Victoria cantar al tenor frases desgarradoras:

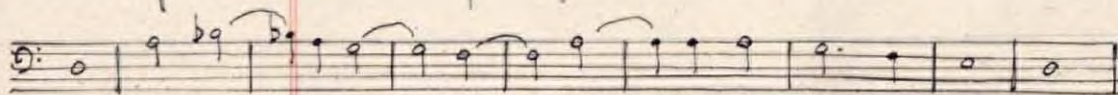


La segunda parte, Videte omnes populi, es muy corta y parece una transición hacia la tercera, si est dolor similis sicut dolor meus, verdadera lamentación en donde el patetismo llega a reflejarse en una cadencia que se rompe, audacia genial de Victoria, cortando la marcha de la armonía y dejando una sola voz:



si - cut do - lok me - - - - us.

O vos omnes es uno de los motetes más bellos de Victoria. Participa un poco del responsorio, a causa de la repetición de la última frase. Esto le da el aspecto de un lied en tres sesiones. El tema inicial es gregoriano y podríamos decir que casi popular, por haberlo empleado varios compositores:



O vos om - - - - nes qui' transi - tis per si - am,

La segunda frase tiene momentos de expresión sublimes:



si est do - - - lok si - - - mi - lis

En la segunda parte desarrolla brevemente los diseños anteriores, terminando con una cadencia luminosa en re mayor. Sin transición vuelve la tonalidad de re menor, con la repetición de la segunda frase patética de la primera parte, que cierra con broche de oro esta obra maravillosa.

Vere languores nostros es uno de los motetes más populares de Victoria. Su expresión mística le acercan a la unción de algunas obras de Guerrero. Las voces se mueven relativamente poco y se halla dividido en dos partes bien definidas, constituyendo un modelo de forma binaria, que responde admirablemente al texto. Cada una de las partes se subdivide en dos frases distintas. La primera frase, Vere languores nostros, en re menor, termina con cadencia en la dominante. La segunda frase, cujus lincere, se caracteriza por un diseño en notas repetidas, enmarcadas en acordes verticales:



La segunda parte, toda ella una invocación a la Cruz, comienza con largos acordes, casi instrumentales, de órgano:



Dichos acordes conducen a la segunda frase, quae sola fuisti digna, más movida de escritura, y que resuelve con cadencia en re mayor.

Amicus meus osculi, tríplico de responsorios para los maitines

del Guernes Santo. Estos trípticos se pueden considerar como una sola obra en tres partes, ya que representan tres momentos de una misma idea. La tonalidad general es sol menor, y su estructura igual a la de todos los responsorios de la época; llevando una parte de motete, un versículo para solistas y la repetición de la última frase del motete.

Las palabras de este tríptico tienen como base la traición de Judas. Victoria, más atento en esta ocasión a la expresión dramática que a las complicaciones de la escritura, huye de todo sistema y del procedimiento de imitaciones, presentando un conjunto diáfano, casi vertical, y con tal libertad de voces, que, utilizando en el primero y en el tercero las cuatro voces normales, escribe el segundo para dos sopranos, Contralto y tenor. La frase evangélica, "Más le valiera a este hombre no haber nacido", tiene en estos responsorios el valor un tema principal. Sin embargo, Victoria no hace de ello una frase musical única, pero, prosede por gradaciones que, por su importancia, merecen señalarse.

En el primer responsorio, "Amicus meus osculi", dichas palabras aparecen en el versículo y están escritas para dos solistas:

Soprano
Contralto

Bo-num e--rat e-- --i, si natus non fuisset ho--

-mo il. -- -- -- le

En el segundo responsorio, Gudas mercator pessimus, la frase evangélica se encuentra también en el versículo, pero aumenta a tres el número de solistas y da mayor prestancia al conjunto:

2 sopranos
contralto

Me-lius illi e-rat si na-tus non fuisset
non fuisset.

En el tercer responsorio, Unus ex discipulis meis, figura como frase final del matete, cantada por todo el coro, muy solemne y con cadencia a sol mayor:

soprano
contralto
tenor
bajo

Me-lius illi e-rat, si na-tus non fu-is - - - set.

La polifonía llegó muy tarde a Alemania. Era entonces el momento de la Reforma (Lutero murió en 1546) y de las luchas religiosas. Cuando se trató de dar cantos nuevos a la iglesia reformada, completamente distintos de los que utilizaba la liturgia roma-

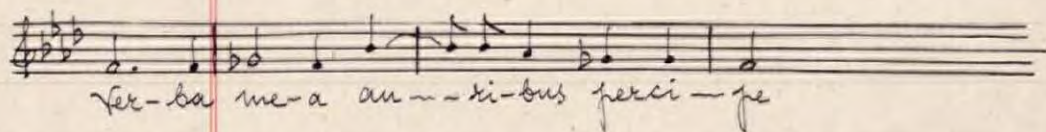
na, pensó Lutero en la música popular, tomando de las canciones y obras polifónicas, melodías y fórmulas, a las que adaptó un texto religioso y designó con el nombre de Corales. El coral influyó mucho en el desenvolvimiento de la polifonía alemana, aunque se note en algunos compositores, Hassler entre ellos, la influencia italiana. Uno de los primeros polifonistas que se destacaron en Alemania fue Heinrich Finck, de quien se conservan himnos, motetes y lieder. Mayor mérito tiene Ludwig Senfl (o Senfel). Sus obras, motetes, odas y Magnificat, son realmente interesantes.

El compositor alemán verdaderamente influenciado por los italianos fue Hans Leo Hassler, nacido en Nuremberg, 1564. Fue el discípulo predilecto de Andrea Gabrieli, en Venecia, y emulador de Juan Gabrieli, llegando a imitar el estilo de los dos, lo que le valió gran celebridad en Alemania. Murió en 1612. Otro compositor, Gregor ~~Spichinger~~ ^{Spichinger}, vicario y canónigo de la catedral de Ausburgo, escribió gran número de obras religiosas, pero, tan influenciado por el bajo continuo, que las voces, perdiendo toda su independencia, se convierten en partes acompañantes del soprano o del bajo. Entre sus motetes merecen consignarse Factus est y Salve Regina.

Heinrich Schütz nació en Köstritz, en 1585, y estudió en Venecia con Juan Gabrieli. Ocupó el puesto de maestro de capilla en la corte de Sajonia y, después, en Copenhague, muriendo en 1642. Escribió cuatro Pasiones, Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz, Sinfonías sagradas, madrigales, salmos y canciones, más algunas óperas para el teatro lírico, entonces naciente.

Schütz adoptó el estilo de sus contemporáneos, a base del bajo continuo, pero, debido a su gran talento, dió a sus obras acentos expresivos y contrastes de pasión. Algunos de sus motetes son como pequeños oratorios y siguen la estructura del madrigal dramático, estando representados los personajes por una parte del coro. La importancia de Schütz es muy grande, pues con él se cierra definitivamente el ciclo polifónico. Schütz dió a conocer las reformas italianas en Alemania, creó nuevas formas y sirvió de precursor a Bach y a Haendel.

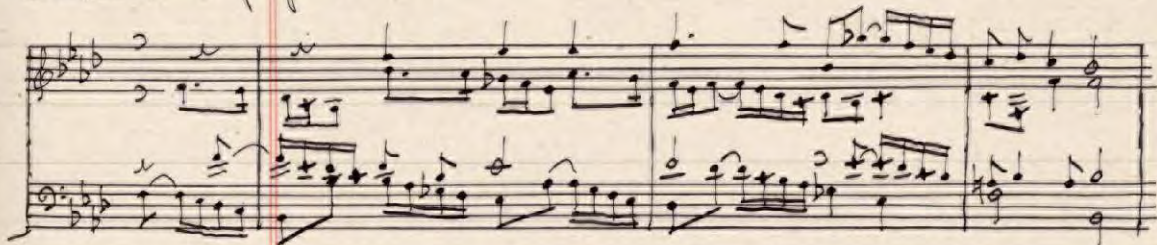
El motete a cuatro voces Verba mea auribus percipe, para tiempo de penitencia y Oficio de Difuntos, debe pertenecer a la primera época de Schütz, pues no lleva bajo continuo. Escrito en si bemol menor, se divide en dos partes. La primera, muy italiana como sentimiento, comienza con una frase expresiva, que parece un lamento:



Poco a poco, la escritura vá estrechándose, en imitaciones muy rígidas:



tomando aspecto instrumental, hasta resolver en una cadencia brusca en re bemol mayor. La segunda parte es completamente teatral, marchando hacia colores pequeños, siempre en imitaciones, casi en estrechos de fuga:

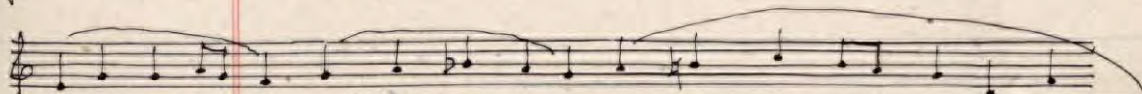


ma -- ne ex -- au -- di -- es vo -- cem meam,

Todo este aparato contrapuntístico quita expresión y espontaneidad al motete, el cual termina en si bemol mayor.

Polifonía profana.

Al mismo tiempo que el canto litúrgico laminaba, aunque muy lentamente, el arte popular y profano. Las primitivas piezas afectaban formas indecisas y vagas. El verdadero punto de partida es la estampida, perteneciente al género de canciones que cantaban los trovadores. La estampida más antigua que se conoce es de Rambaut de Vaqueiras (1180 - 1204) y se titula Kalenda maya. Fue improvisada por su autor durante una fiesta en honor de su amada Beatriz, sobre la música ejecutada momentos antes por dos juglares en sus violas:



Kalenda maya, ni fuchs de faya, ni chants d'auzelh, ni flors de

pla-ya. Non es quem pla-ya, pro domna quaya, tro qu'um ys nell mes-
 satzier aya. Del vostre belhecos quem xetia-ya, plazer novelh
 qu'amors n'atraia. E faya, entraya, Vas Vos, domna teta-
 ya. E chaya, de playa, l'gelos, ons quem n'estea -- ya.

Técnicamente, el canto popular profano de la Edad Media difiere poco del arte litúrgico. Su principal interés consiste en que la mayor parte de las canciones primitivas están destinadas a servir de acompañamiento a la danza. La preponderancia del ritmo y la simetría, más o menos regular, de estas canciones, engendró una forma musical de gran importancia en épocas posteriores. Dicha forma contenía un estribillo o vuelta periódica de un diseño melódico, sin la menor preocupación del sentido y expresión de las palabras del texto; y de una o varias coplas. En su primer estado, hacia el siglo XI, la copla se componía de un solo verso y de una frase melódica, que se repetía indefinidamente.

Adam de la Halle y Guillermo de Massandio (o Machault)

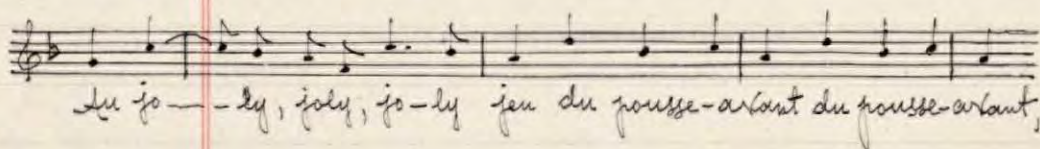
son dos trovadores cuyas obras sirven de puente hacia la canción polifónica. Adam de la Halle nació en 1220 y murió entre los años 1285 y 1288. Llamado por sus contemporáneos "el jacobado de Arras", fue poeta y compositor, dejando escritas gran número de obras: canciones, kondós, motetes y pastorelas, casi todas ellas editadas por Coussemaker. Entre dichas obras se destacan las tituladas Fuego de Adam, Fuego del peregrino y Fuego de Robin y de Marion, cuya estructura se acerca algo a lo que más tarde debía ser la ópera cómica. Guillermo de Massandio, nacido en 1308 y muerto hacia 1342, estuvo al servicio del rey de Bohemia y, después, al de Carlos V. Escribió canciones, baladas, motetes y una misa a cuatro voces.

La canción polifónica adopta tres formas diferentes: la primera consiste en la repetición indefinida de una frase musical, a la que se colocan palabras diferentes; la segunda forma contiene varias coplas, llere o no estribillo; la tercera, es de tipo descriptivo o pintoresco. En cuanto al madrigal se aproxima más al motete, si bien conserva mayor libertad de escritura, por la repetición de frases, por la acentuación del ritmo y por el aspecto del conjunto, más armónico que contrapuntístico.

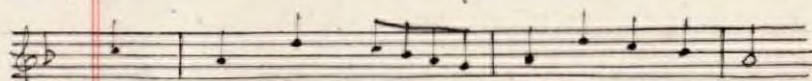
El siglo XV fue la verdadera época de la canción polifónica. Clemente Cannequin marca el punto culminante de este período. Probablemente francés, fue discípulo de Josquin des Prés y debió morir a mediados del siglo XVI. Polifonista descriptivo por excelencia, escribió numerosas canciones, entre las que se desta-

can: La toma de Bolonia, El suiseñor, La carga del ciervo, La carga de la liebre, Los celos, La batalla de Marignan y El canto de los pájaros, la más popular de todas.

Le joly, joly, joly du pousse-avant es una de las canciones más bellas de Fannequin. Escrita en la mayor y a cuatro voces, no modula nada y, a pesar de algunas imitaciones, muestra su sentido armónico vertical. Forma un rondo con tres estribillos:

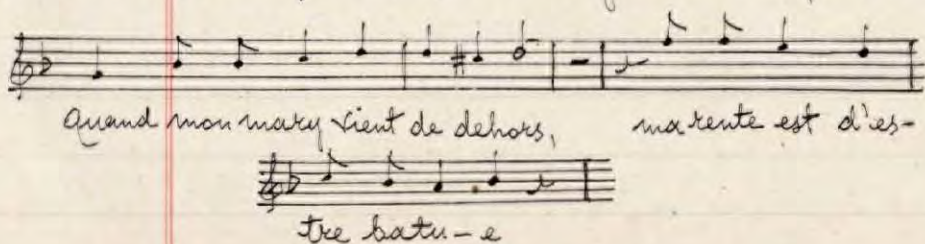


y dos coplas iguales, aunque con palabras diferentes:



1ª copla: L'autre-hier m'a-loys es-balay-et,
2ª copla: Pour unq ref-fus me faut laisser,

Orlando de Lasso escribió, además de sus obras religiosas, varios libros de madrigales y gran número de canciones francesas y de lieder alemanes. Entre las canciones de Lasso se destaca la titulada Quand mon mari vient de dehors. Escrita en sol menor, se divide en dos partes breves: la primera lleva una sola frase, que se repite con diferentes palabras:



La segunda parte oscila a se menor, para volver al tono inicial y consta de dos frases, repitiendo la segunda:

- 1ª. *G'ay grand peur qu'il né me tue,*
 2ª. *C'est un vilain, risteux, grommelleux.*

La escritura es a cuatro voces y la expresión un modelo de gracia picaresca.

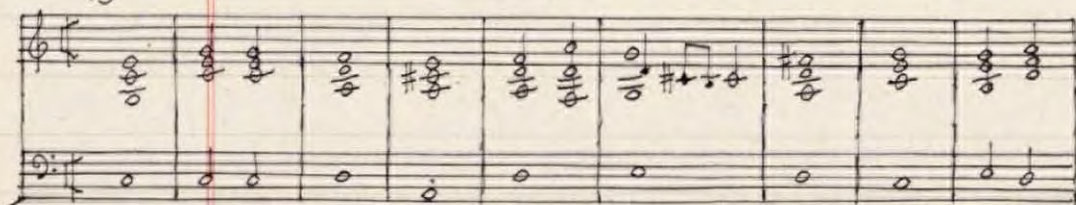
Guillelmo Costeley (1531-1606), organista y ayuda de cámara del rey Carlos IX, pasó la mayor parte de su vida en Ebreux. Dejó escrita una colección de canciones a cuatro voces, más algunas composiciones publicadas en diferentes antologías. Su rondó *Allons, gay, gay, Bergères*, de sentimiento alegre y de aspecto armónico, constituye un modelo bellísimo de la música de Costeley. En el tono de fa sostenido menor, con estribillos irregulares y coplas muy cortas, este rondó es un poco libre de forma, aplicando palabras diferentes sobre la misma música:

Estribillo



mo, adaptada a la antigua vihuela y divulgada en los "libros de cifras" de los vihuelistas. Juan del Encina, poeta y músico, nacido en Encina, en 1469, y muerto en Salamanca entre 1530 y 1534, terminaba sus Élogos con un villancico. De la égloga titulada Del escudero que se tornó pastor, entresacamos el siguiente villancico:

5



Nin-gu-no cie-rre las puer-tas si-a-mos ti

fin



nie-ra lla-ma-mos, que no le ha de a-pro-ve-char.



Al a-mor o-be-dez-ca-mos con muy pres-ta-to



lun-tad.

A partir del siglo XVI el villancico se localiza en las fiestas de Navidad, conmemorando el nacimiento de Cristo. Sin embargo, su sentimiento es siempre popular, interviniendo personajes de todas clases, pastores, artesanos, soldados, estudiantes, que presentan sus homenajes al Niño recién nacido. Miguel de Fuenllana, vihuelista ciego, transcribió para su instrumento algunos villancicos, publicados en su obra *Orphenica Lyra*, de los cuales, el titulado *Con qué la la-laxe*, comienza así:

Voiz.

con qué la la-laxe la flot de la

Vihuela.

ni ca — — — xa.

Con qué la

la-laxe.

En cuanto al madrigal, el modelo más antiguo que se conoce es un cánon del siglo XIV, que se conserva en el Museo Británico y que comienza con las palabras Summer is i cumen in.

Handwritten musical score for a madrigal. The top system shows two staves with vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are "Sumet is i eumen in Lunde sing eumen". The bottom system shows two staves with vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are "Sing euc -- eu, nu -- sing euc -- eu". The music is in G major and 4/4 time.

Aunque el madrigal tenía el aspecto de un motete profano, afectaba, al finalizar el siglo XVI, dos formas diferentes. Una de ellas fue el madrigal acompañado, el cual tuvo su origen al aparecer los instrumentos que, tímidamente al principio, se limitaban a doblar las partes vocales, realizando más tarde el bajo continuo y tomando la palabra en el ritornello, es decir, en los momentos de silencio de las voces. La otra forma, o sea el madrigal polifónico, conserva su aspecto coral, distanciándose del motete religioso por las repeticiones de frases, por la escritura armónica y por la simetría de ritmos y de cadencias.

Entre los primeros compositores figuran Adrián Villanet y Gaspar Arcadelt, que escribieron madrigales para uno y dos coros. Cipriano de Rore (1516-1565), maestro de capilla de San Marcos en Venecia, utilizó armonías más libres y empleó el cromatismo. Con él se introducen en el madrigal las tendencias descriptivas. Las obras más importantes de Rore son sus madrigales dramáticos.

y los denominados Llamas Viras.

Carlos Gesualdo, príncipe de Venosa, nacido hacia 1560 y muerto en Nápoles, en 1614, quiso poner en práctica los sistemas cromático y enarmonico de los griegos. Es, sin duda el madrigalista más interesante de su época. Se conservan de él seis libros de madrigales a cinco voces, publicados en Génova. El madrigal titulado Resta di dirmi noia es un modelo característico de la música de Gesualdo, por la persistencia del cromatismo y por su tonalidad libre, a base de continuas modulaciones.

Orazio Vecchi (1550 - 1605) nació en Módena y fue canónigo en Correggio y maestro de capilla en Módena, en cuya ciudad murió después de una vida muy agitada. Los madrigales de Vecchi eran a modo de comedias musicales, en las que cada personaje estaba representado por una parte del coro. Las principales obras de Vecchi son: El bosque de las recreaciones, colección de madrigales, caprichos y bailes, terminando con una batalla a diez voces; Las Veladas de Siena, imitaciones humorísticas muy curiosas; y el Amfiparnaso, su obra más importante, comedia cantada, con su argumento y sus personajes, formando catorce escenas polifónicas para coro, que fue estrenada en Módena, en 1594.

o

fin del 1^{er} volumen

Hasta aquí: Tomo I: págs. 104 - 155 (fin)

Segunda Parte

Formas Sinfónicas

I

Elementos Constitutivos

El Ritmo.

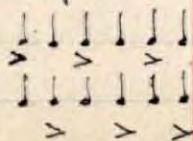
Según la frase sugestiva de Platón, el ritmo es "el orden en el movimiento". Es también la medida, con relación a las partes rítmicas, bajo un principio superior que las ordena. La teoría del ritmo estudia las diferentes relaciones entre los sonidos, respecto a su duración. Una serie de sonidos (o de ruidos), suficientemente iguales entre sí, deja percibir una diferencia intuitiva entre ellos, concediendo mayor importancia a unos que a otros y estableciendo una relación continua, que produce como resultado la serie rítmica. Dicha relación tiene por base la desigualdad en la sucesión de sonidos iguales.

Un gran tratadista español, Francisco de Salinas, expone su criterio sobre el ritmo dividiéndolo en dos estados diferentes: uno de ellos es el de movimiento, otro es el de sonido. Admite también el ritmo poético, el ritmo musical y hasta el rit-

no rago de la oratoria. Para Salinas el más perfecto de todos los ritmos es el musical, puesto que no pertenece a ningún idioma, pudiendo existir con metro y sin él, con palabras y sin palabras.

Las civilizaciones antiguas estudiaban el ritmo bajo la base de la acentuación, estableciendo un equilibrio entre los tiempos fuertes o acentuados y los tiempos débiles, no acentuados, que se consideraban como preparación o como consecuencia del acento. En la métrica griega se llamaba arsis al tiempo débil y thesis al tiempo fuerte o acentuado. En el ritmo musical, arsis supone la elevación del grave al agudo, y thesis el paso del agudo al grave. El ritmo no se aplica solamente a la duración de los sonidos, sino que, en un sentido más amplio, puede referirse también a su intensidad y a su altura, teniendo en cuenta la amplitud y velocidad de las vibraciones por comparación a un movimiento determinado.

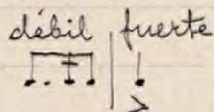
El ritmo consta, pues, de dos tiempos: fuerte y débil. Cada uno de estos dos tiempos puede ser acentuado y es susceptible de una prolongación. Sin embargo, esta acentuación toma diferentes formas, según de qué manera nuestro espíritu haya determinado el ritmo. He aquí representadas gráficamente, diferentes formas de ritmos:



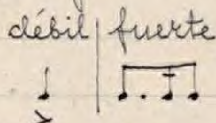


El examen de estas diferentes formas de acentuación nos demuestra que el ritmo puede tomar dos aspectos, formando series en las que marchan los tiempos de dos en dos, ritmos binarios, y otros grupos marchando de tres en tres los tiempos, ritmos ternarios. Podemos añadir, resumiendo, que el ritmo reside siempre en el grupo más pequeño e indivisible de una serie de sonidos.

Vincent d'Indy amplía la teoría del ritmo de una manera muy interesante, aunque puramente especulativa, dividiendo los grupos rítmicos en masculinos y femeninos. Para explicar este sistema, divide la fracción rítmica en dos partes según la colocación del acento. Si el acento va precedido de un grupo de sonidos situados en el tiempo débil, el ritmo es masculino:



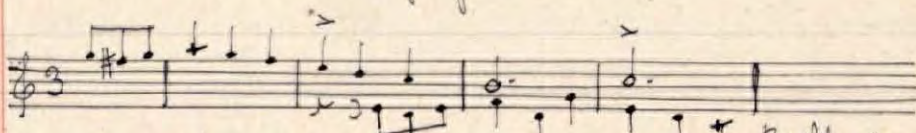
Pero, si la sucesión de sonidos está en el tiempo fuerte, queda acentuado el tiempo débil, resultando un ritmo femenino:



A veces, el primer ritmo de un trozo de música comienza por el tiempo fuerte; en este caso el tiempo débil está sobreentendido o, en su lugar, hay una anacrusa, es decir,

unas notas de preparación.

El ritmo, con sus dos tiempos, engendra el grupo rítmico, el que, a su vez, es la esatuka del grupo melódico:

grupos melódicos:  Beethoven.

grupos rítmicos: 

ritmos: débil. fuerte. débil. fuerte.

En los movimientos rápidos se perciben claramente los ritmos. A medida que el movimiento se va retardando, la acentuación rítmica se funde con la expresión general de la música, quedando más borrado el perfil de los dos tiempos:

ritmos masculinos.

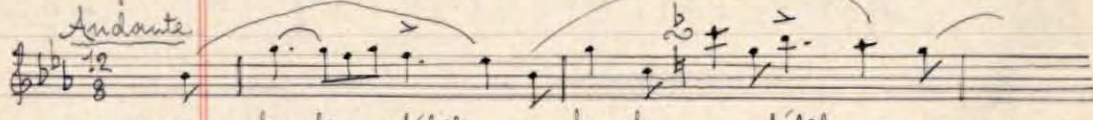
Vivo



anacrusa. débil. fuerte. anacrusa. débil. fuerte. Rameau.

ritmos femeninos.

Andante



anacrusa. fuerte. débil. fuerte. débil. Chopin.

El ritmo tiene existencia propia y, por decirlo así, individualidad. En el canto gregoriano, en la polifonía y en las canciones medievales, se manifiesta con toda independencia. En el siglo XVI, en el tratado de Agrícola y en algunas obras de Cipriano di Rore,

Aparecen los primeros ensayos de la barra de compás, establecida definitivamente en el siglo XVII. Golpe terrible fué este para el ritmo, ya que la barra de compás proscede automáticamente, exarmando los acentos con sus partes fuertes y débiles, remedo imperfecto de los dos tiempos rítmicos, arsis y tésis. De todos modos, el compositor es dueño absoluto del ritmo y puede acentuar libremente tanto las partes fuertes como las débiles del compás. Ya hemos dicho en el capítulo primero de la primera parte, y al hablar de los compases, que hay mucho de artificioso y de falso en estas acentuaciones automáticas, segidas por una barra de medida, pues en los movimientos muy rápidos, los acentos se reparten entre varios compases, mientras que en los tiempos lentos, suele ocurrir que la fracción rítmica esté representada por media parte. En este último caso, cada parte del compás contiene los dos tiempos del ritmo, arsis y tésis:

Molto vivace (ritmo de tres compases)

fuerte. débil. fuerte. débil. Beethoven.

Adagio (ritmo en cada parte del compás)

anac. fuerte débil fuerte débil f. d. f. d. f. d. Bach.

gaiment.

Handwritten musical notation for the word 'gaiment.' The notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests, creating a rhythmic pattern. The word 'gaiment.' is written above the staff in a cursive hand.

d'Indy.

Plus modéré.

Violin 1^e

Violin 2^e

Viola.

Violoncello.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

d'Indy.

Basta leer los dos ejemplos, para comprender que los caprichos de esta índole no lleran a ninguna parte, produciendo, además, una indecisión makeante, completamente contraria a la verdadera ley rítmica.

La Melodía.

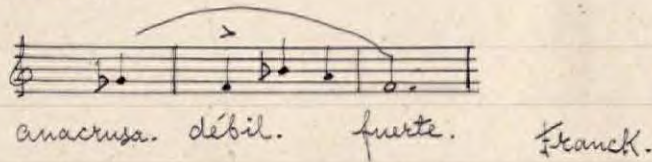
La importancia que tiene dentro del arte musical, como medio directo de la expresión y del sentimiento, hacen de la melodía el más preponderante de todos sus elementos. En efecto, si el ritmo, la armonía, el contrapunto, la orquestación, se consideran como elementos humanos de la música, la melodía supone la intervención divina, el misterio inexplicable, designado con el nombre de inspiración. La invención melódica no puede explicarse satisfactoriamente según las leyes ordinarias de un código artístico, ni siquiera de una manera especulativa. Y si un compositor no es capaz de explicar el origen y nacimiento de sus propias ideas melódicas, ¿cómo explicará las de otros artistas? ¿Cómo podrá reglamentar por medio de fórmulas la creación de una melodía, si sabe perfectamente que no ha de ser comprendido?

Las civilizaciones antiguas tenían, indudablemente, sus formas melódicas; pero, la música primitiva debió tener el aspecto de un recitado, más propio para hacer brillar las palabras del texto que para dar realce a la línea melódica. El canto gregoriano puede tomarse como punto de partida en el estudio de la melodía, aunque todavía estuviese supeditada en esta época a las leyes de acentuación del texto. En realidad, la melodía nace en el período instrumental, en donde puede desarrollarse con toda independencia, sin estar sujeta a ninguna clase de trabas.

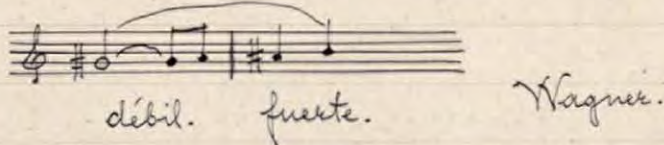
El estudio de la melodía es siempre reflejo, ya que no pueden existir reglas concretas para la invención de un elemento que ha

de Venix siempre envuelto en el misterio y bajo la influencia de sensaciones y de sentimientos de orden espiritual. De todos modos, y como en el lenguaje hablado, los grupos melódicos, es decir, verdaderas sílabas, engendran los períodos o palabras musicales, los que, a su vez, dan origen a las frases melódicas completas.

Si la más pequeña porción de una melodía está constituida por un grupo rítmico y si cada ritmo debe llevar un acento, lógicamente este acento podrá situarse en cada uno de los dos tiempos del ritmo; esta colocación del acento rítmico hará que los grupos melódicos se diferencien entre sí y tomen caracteres propios. Cuando el acento se halla en el primer tiempo del ritmo, suele estar precedido de una anacrusa, constituida por una o varias notas que sirven de preparación:



Si el acento se coloca en el segundo tiempo (con anacrusa o sin ella), el grupo melódico presenta matices más delicados y expresivos:



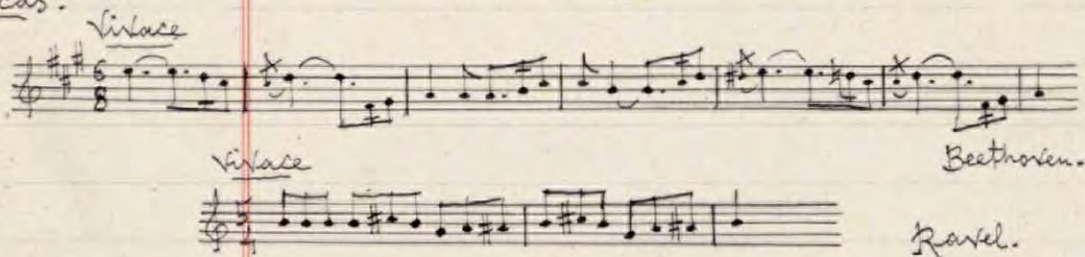
Los ejemplos que preceden demuestran que la más pequeña porción de una melodía, el fragmento indivisible, es el grupo melódico, correspondiente a un grupo rítmico y llevando siempre los dos tiempos del ritmo, débil y fuerte. La melodía no es, en suma,

otra cosa que una serie de grupos melódicos, cual verdaderas unidades, reglamentada por medio de cadencias, las cuales afectan a la frase musical, de la misma manera que los signos de puntuación afectan a la frase literaria.

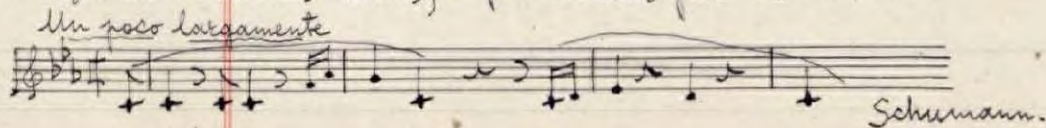
No existe ninguna regla capaz de establecer un principio sobre la duración, número de frases y periodos de la melodía. Cuanto se haya podido decir en este sentido carece de base y, sobre todo, de lógica.

La melodía expresiva vive exclusivamente de su propio desarrollo melódico, sin necesitar de ningún otro elemento que le sirva de apoyo. Es el caso de la mayor parte de las melodías del canto gregoriano, como también del Adagio expresivo de las sonatas clásicas.

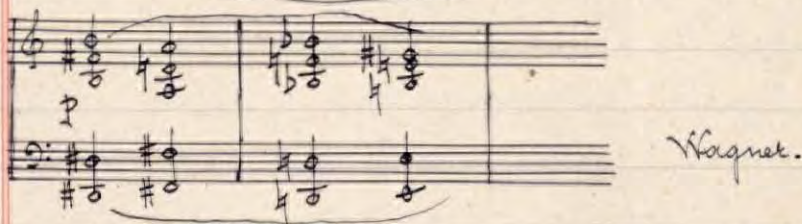
Las melodías de tipo rápido suelen ir apoyadas por ritmos muy acusados, los cuales influyen de tal modo en su constitución y en su curva expresiva, que se consideran como melodías ritmicas:



También existen melodías lentas, influenciadas por el ritmo:



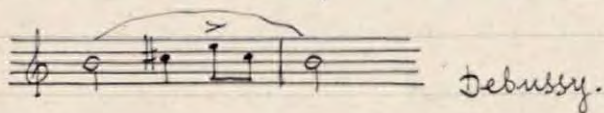
Del mismo modo que el ritmo, la armonía, con sus acordes en bloque, constituye frases melódicas, que perderían su carácter al separar el dibujo melódico de la armonía que le sirve de fondo:



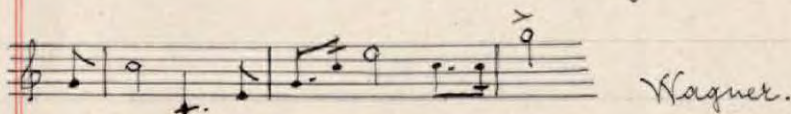
Cuando un compositor, beneficiado con el dón de la inspiración, tiene en su poder una melodía, ha de organizarla y equilibrarla, para que pueda ser utilizable. En cuanto se refiere a la línea melódica, con sus curvas e intervalos, el compositor debe proceder con la máxima libertad, sin sujetarse a reglas de ninguna clase; pero, después de obtenida la melodía, hay que disponer y equilibrar de una manera lógica los grupos, cláusulas, periodos y frases de que consta la melodía, apoyándose en la tonalidad, en las cadencias y en los acentos de expresión. Las cadencias sirven para afirmar la tonalidad y encauzar debidamente la línea melódica. Muy importantes son también los acentos de expresión. Si se trata de un breve diseño melódico, este debe llevar el acento, teniendo siempre en cuenta que los acentos de expresión son independientes, por completo, de la acentuación rítmica, la cual obedece

a una ley automática. Si la frase melódica es larga, cada periodo, y a veces cada cláusula, debe llevar su acento expresivo. No es posible fijar reglas para la colocación de los acentos de expresión; únicamente puede observarse, sin que esto constituya regla, que las notas más altas de una curva melódica y las apoyaturas, suelen ser propicias para la acentuación.

El diseño melódico es el tipo de melodía más corto que se conoce. Consta de un solo grupo melódico. Se le encuentra fácilmente en las obras modernas y en el leitmotiv Wagneriano:

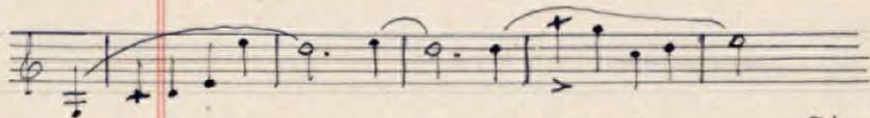


Debussy.



Wagner.

La frase melódica de un solo periodo, con una o más cláusulas, es habitual en la música moderna, sobre todo en las obras pintorescas y en los dramas Wagnerianos:



Strauss.

Frase melódica en un solo periodo, con tres grupos melódicos desiguales. El acento de expresión se halla colocado en el último grupo y en su nota más aguda.



Wagner.

Frase melódica en un solo periodo y dos cláusulas. La primera cláusula contiene un solo grupo melódico y lleva el acento de expresión. La segunda cláusula contiene dos grupos, más pequeños que el primero.

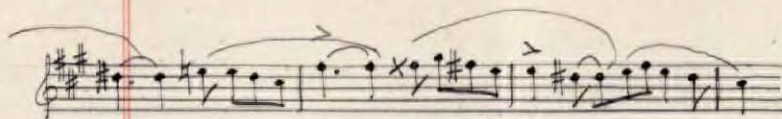
La frase binaria se compone de dos periodos melódicos y lleva, casi siempre, una cadencia que separa los periodos. Se encuentran muy pocos modelos de frases binarias, ni aún en la música del siglo XVIII, época en la que predominaba la estructura binaria:



Mozart.

Frase melódica binaria. Cada periodo lleva una sola cláusula y dos grupos. El acento de expresión está situado en la nota más aguda del tercer grupo.





4ª cláusula.

Frank

Frase melódica binaria, con cuatro cláusulas y ocho grupos. Lleva tres acentos de expresión, todos ellos colocados en apoyaturas.

La frase ternaria es, por decirlo así, universal. Desde la época clásica hasta nuestros días, se encuentran frases melódicas en tres periodos, en todos los géneros musicales, sinfónicos y dramáticos. Además, la frase ternaria es la reducción de una forma musical importante, llamada lied. Los tres periodos de la frase ternaria pueden ser diferentes; sin embargo, habitualmente, el tercer periodo reproduce el primero, más o menos modificado:

Adagio

1ª cláusula.
1er periodo.

3ª cláusula.
2º periodo.

4ª cláusula.
3er periodo.

Beethoven.

Frases melódicas ternarias. El tercer periodo no es repetición del primero, pero es, indudablemente, una consecuencia de él. El primer periodo contiene dos cláusulas, separadas por una cadencia. En la segunda cláusula, el tercer grupo cruza con el cuarto, como si la nota que pertenece a ambos grupos estuviese imaginariamente subdividida en dos.

Andantino

1ª cláusula.
1er periodo.

2ª cláusula.
(Variante de la 1ª)

3ª cláusula.
2º periodo.

4ª cláusula.
(Variante de la 3ª)

5ª cláusula.
3er periodo.

Rimsky.

Frases melódicas ternarias, con tres periodos diferentes. Los dos primeros periodos contienen dos cláusulas, cada uno de ellos, siendo la segunda, variada repetición de la primera. El tercer periodo tiene aspecto de coda.

Se encuentran muy pocos modelos de frases melódicas que contengan cuatro periodos. Esto se debe a la dificultad de equilibrar los cuatro fragmentos, sin destruir el conjunto. La repetición de uno de los

periodos no havia más que acentuar el desequilibrio. He aquí una magnífica frase de cuatro periodos, perteneciente a la sonata para piano, op. 110, de Beethoven:

Adagio, ma non

1ª cláusula.
1er periodo.

2ª cláusula.
2º periodo.

3ª cláusula.
3er periodo.

4ª cláusula.
4º periodo.

Frase melódica formada por cuatro periodos diferentes. El ritmo está completamente diluido en la expresión general. Puede observarse en esta frase la desigualdad que existe entre los grupos melódicos.

Una serie de frases melódicas, como las que nos han servido de modelo, constituye la melodía completa. Esta se rige por leyes que afectan ya al estudio de las formas musicales. Pero, antes de abordar dicho estudio, conviene puntualizar cuanto se refiere a la tonalidad, a la modulación y a la forma de escritura.

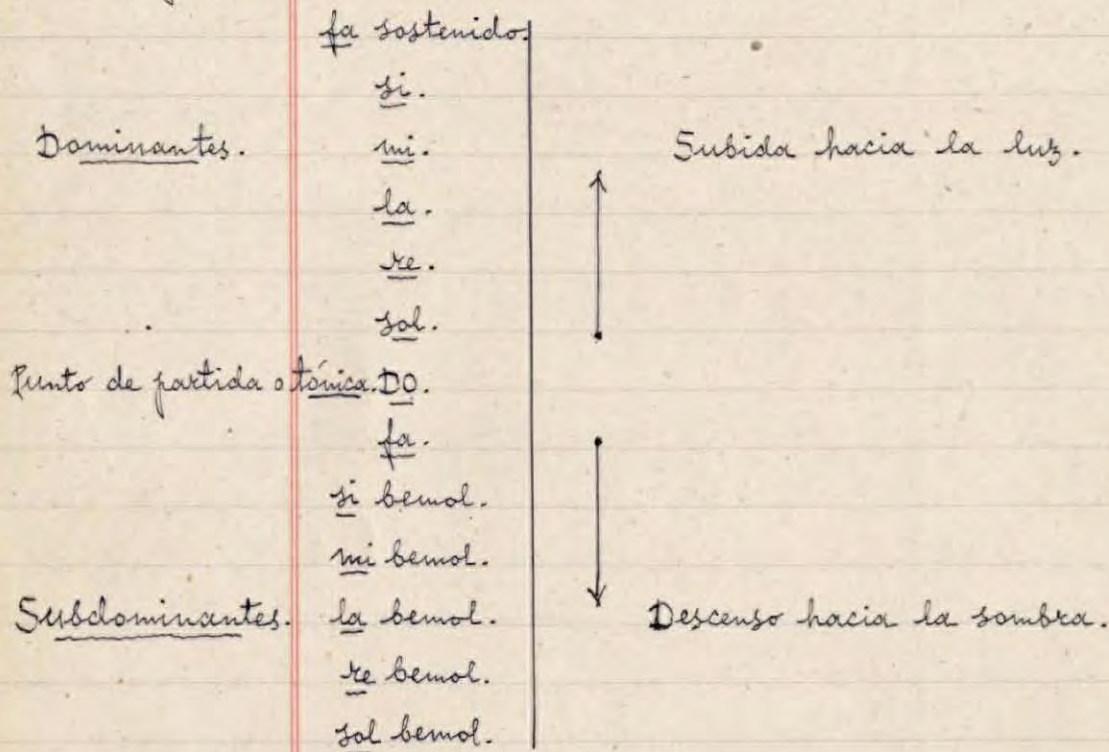
La tonalidad y la modulación.

Se llama tonalidad a la relación que guardan los acordes respecto a uno que se toma como término invariable y que se denomina acorde de tónica. La tonalidad, en el sentido moderno de la palabra, se basa exclusivamente en la constitución armónica de las frases y de los períodos, diferenciándose enormemente de la tonalidad antigua, cuyo principio correspondía a la colocación de los intervalos en las escalas.

Para establecer una tonalidad hacen falta tres puntos de apoyo: 1º, centro tonal, o acorde de tónica; 2º, oscilación a la quinta superior, o acorde de dominante; 3º, oscilación a la quinta inferior, o acorde de subdominante. Es, pues, el intervalo de quinta, el que marca los límites de una tonalidad. En cuanto a las oscilaciones armónicas, están sometidas a las fórmulas cadenciales, cuyo fin es establecer en el discurso musical reposos, provisionales o definitivos. Las cadencias pueden partir de la tónica a las demás notas de la escala, en cuyo caso toman un aspecto divergente, o concentrarse en la tónica, siendo entonces conclusivas. La importancia de las cadencias es tan grande, que, desde la melodía mas simple, hasta la complicada arquitectura de una sinfonía o de un drama lírico, los reposos cadenciales forman una continuada serie de apoyos tonales.

Cada uno de los doce sonidos que componen nuestro sistema musical temperado, puede servir de base para establecer una tonalidad. Una vez escogido el sonido que ha de servir de tónica o fun-

to de partida, los demás sonidos de la escala pueden pertenecer a su tonalidad, siguiendo un parentesco o afinidad más o menos grande, según sea su función tonal armónica. El parentesco de tonalidades se determina siguiendo dos procedimientos distintos. Uno de ellos consiste en seguir la serie de quintas, ya hacia las dominantes, ya hacia las subdominantes:



A medida que las tonalidades se alejan de la tónica, o punto de partida, el parentesco es también más lejano, y la tonalidad se hace más boreosa e indecisa, con tendencia a modular, para unirse a tónicas más cercanas. Véase, como ejemplo curioso, la transformación de las funciones tonales en la cadena de quintas:

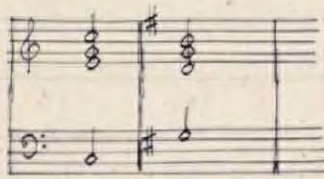
		subdominante.	tónica.	dominante.
	subdominante.	tónica.	dominante.	
subdominante.	tónica.	dominante.		
FA.	DO.	SOL.	RE.	LA.

El otro procedimiento para determinar el parentesco de tonalidades consiste en buscar, como punto de contacto, un sonido que sea común a las dos tonalidades que se quieren enlazar. Puede servir de ejemplo el siguiente cuadro, con los tonos afines a do mayor:

la bemol mayor. la menor. fa mayor. fa menor. mi mayor. la mayor. do sostenido menor.

sol mayor. sol menor. mi bemol mayor.

Tanto el procedimiento de la serie de quintas como el de la nota común, sirven para modular. Para modular por la serie de quintas se utiliza el sistema de cadencias, que da por resultado cadencias plagales, subiendo hacia las dominantes y cadencias perfectas, descendiendo hacia las subdominantes. En suma, este procedimiento es el mismo que enseñan los tratados de Armonía:

De do a sol.

cadencia plagal.

De do a fa

cadencia perfecta.

Para el sistema de la nota común no hacen falta las cadencias; basta únicamente apoyarse en la nota que sea común a las dos tonalidades, la cual sirve como trazo de unión.

Todos los tratados de Armonía se ocupan de la modulación y exponen diferentes medios para modular. Es indudable que, puestos en práctica, dichos medios dan el resultado apetecido, que es, simplemente, el traslado de un tono a otro. Sin embargo, examinada la cuestión desde un punto de vista más elevado, vemos que los procedimientos expuestos en los tratados de Armonía no pueden satisfacer a un verdadero artista; he aquí la razón de esto: Modular significa un cambio completo del ambiente musical; es sustituir una tonalidad cambiada por otra, que refresque y vivifique el discurso sonoro, y, para ello, es preciso que la nueva tonalidad dé la sensación de algo inesperado. Para conseguirlo, hay que desechár todo procedimiento que rompa bruscamente el hilo tonal o, por el contrario, prepare tan claramente la nueva tonalidad que, cuando esta llegue, resulte tan cambiada como la que se trata de sustituir. El arte de modular es, pues, muy difícil, ya que se carece, casi por completo, de leyes y de reglas que tengan verdadera eficacia. Para modular, como para la invención melódica, hace falta la inspiración. Véase, como ejemplo, una

modulación, de do sostenido menor a mi bemol mayor, genialmente resuelta por Bizet, en su ópera Carmen:

Coro de cigarreras.

Como ejemplos de modulaciones transitorias, citaremos una magnífica transformación de la dominante de sol bemol a la dominante do mayor, en el poema Scheherazade, de Rimsky Korsakoff:

y una cadena de tonalidades, producidas por acordes de séptima de dominante, que saltan de unos a otros sin enlace, pertenecientes al Falstaff, de Verdi:



Para analizar tonalmente un trozo de música es preciso, ante todo, separar cuanto, armónicamente, constituya un adorno o complemento, y reducir los acordes a sus funciones primordiales. Si a esto se añade el apoyo de las cadencias, no es difícil seguir, paso a paso, el proceso tonal. Es tan importante la tonalidad en las obras musicales, que constituye, por decirlo así, su cimiento. No hay música posible sin bases tonales. Conviene advertir que el desarrollo tonal de una obra nada tiene que ver con las oscilaciones transitorias o inflexiones modulantes a tonos extraños, muy frecuentes en la música moderna, y que no llegan a romper el equilibrio tonal. De todos modos, es prudente no alejarse al azar de la tonalidad que se ha escogido como base principal de la obra. Nada hay tan penoso como la fluctuación indecisa entre tonos opuestos, cuyo resultado produce siempre una impresión vacilante.

La tonalidad juega importantísimo papel en la música dramática y también en la música sinfónica de carácter pintoresco, bajo el punto de vista de luz y de sombra, según se incline hacia las dominantes o hacia las subdominantes. Ya trataremos de ello al estudiar dichas formas.

La melodía acompañada.

Una serie de frases melódicas, a continuación unas de otras, constituyen la melodía completa. Aún suponiendo que sus elementos sean de los más simples, la melodía, en su plenitud, pertenece a la arquitectura musical. Sus leyes tonales y la simetría de su conjunto requieren un equilibrio perfecto. La forma más simple y sencilla de la melodía es la llamada lied, de tipo ternario. Esta forma tripartita consta, casi siempre, de tres secciones, completamente independientes entre sí:

1ª sección: Frase melódica ternaria (o binaria) que, partiendo de la tonalidad inicial, oscila hacia un tono próximo, bien siguiendo el sistema de dominantes y subdominantes, bien modulando por notas comunes. La frase terminará con una cadencia resolutive en el tono nuevo.

2ª sección: Frase melódica central, en la nueva tonalidad, completamente diferente de la primera, aunque guardando siempre el mismo sentimiento de unidad y de expresión. Hacia el final debe preparar, por medio de una modulación, la vuelta al tono inicial.

3ª sección: En el tono inicial y a base de la frase melódica de la primera sección, aunque sin oscilaciones a otra tonalidad y resolviendo en una cadencia conclusiva.

A la melodía en forma de lied se le escribe un acompañamiento instrumental, generalmente para piano. No se trata de

una simple armonización, sino de música libre. Para dar una idea de esta clase de escritura, vamos a presentar algunos ejemplos, siguiendo un orden cronológico, que marque la evolución y progresos de la literatura pianística.



Helemann. (1728)

Este acompañamiento es, simplemente, la realización de un bajo continuo, es decir, que participa más de armonización que de escritura libre.

Andante



La ópera casera, tonadilla de Pablo del Moral. (1799)

Aunque reducción de la orquesta, se ve claramente que la armonización primitiva da paso a un acompaña-

miento en escritura figurada, con arpeggios en la región grave y diseños melódicos independientes en la región aguda.

Moderato

Schumann. (1851)

Los arpeggios se amplían, formando sonoridades casi orquestales, de gran dulzura.

Allegretto

Frank.

Acompañamiento en acordes, ya con un sentido moderno de ambiente y de sonoridad.

Moderato

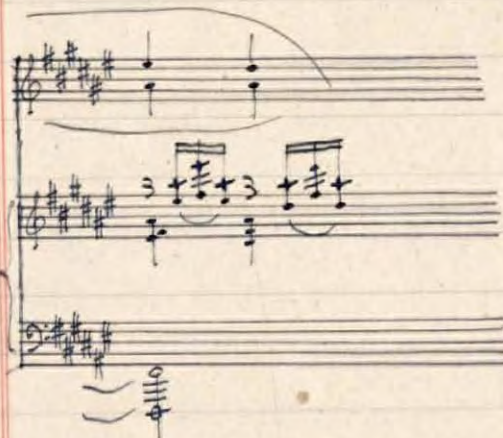
Franck.

Acompañamiento de tipo moderno, en espejos
y con el ritmo contraviado.

Moderato

F. Nin.

Acompañamiento obstinado, de ambiente popular,
formando una serie de grupos iguales.

Andante

Debussy.

Acompañamiento algo recargado y barroco, a causa de sus múltiples elementos. Sin embargo, el efecto sonoro es muy fino.

o

.

II

La forma binaria

La forma binaria o suite toma su origen de la canción popular medieval, la cual, transportada desde la calle a los castillos y palacios, fué transformándose de vocal en instrumental, merced a las transcripciones para laúdes y violas, tomando el nuevo aspecto de "canciones para danzar". En efecto, a medida que se establece el uso de que los instrumentos actúen solos, aparecen numerosas danzas con diferentes nombres y ritmos. Entre los modelos más antiguos de danzas podemos citar: el Branle, el Furción, la Volta, la Corrente, la Pavane (o paso de pavo), seguida casi siempre de la Gallarda, y el Ballato, probablemente canción bailada. Existían también tipos de danzas más interesantes que los ya citados, por ejemplo, la Canzona, de factura más complicada y llevando varios fragmentos bajo el nombre de preludio, interludio, canción y tondó. La Chacona y el Pasacalle pertenecen a los orígenes de la Variación. La Chacona es casi siempre una pieza de larga duración, llevando el tema en la parte superior y con cadencia que se repetía veinte o treinta veces. El Pasacalle, probablemente de origen español, sitúa su fórmula melódica en el bajo, a la inversa de la chacona. En cuanto a la Foccata constituye más bien una pieza que una danza.

A medida que estas piezas perdían su primitivo carácter y se hacían más expresivas y musicales, iba desapareciendo de ellas su aspecto de danza, sin otra idea de ello que la que podía prestarles el ritmo. De este modo vemos formarse grupos de piezas, sometidas a un orden más o menos lógico de simetría, bajo los nombres de suite, ordre, sonata o partita. Los nombres de suite y ordre son de origen francés. En Alemania se denominaban partitas las obras escritas para clave, designación confirmada más tarde por Juan Sebastián Bach. Hay que tener en cuenta, respecto a la palabra sonata, que los italianos conocían dos clases de sonatas: la sonata da chiesa (sonata de iglesia), con todo el aspecto de una obra concertante para varios instrumentos, y la sonata da camera, que es precisamente la suite, para muy pocos instrumentos y con acompañamiento de bajo continuo.

La suite es, pues, una serie de piezas, basadas en ritmos de danzas, unidas por la misma tonalidad y con un orden más o menos lógico en los tiempos, sin que haya, realmente, una regla estable para su colocación. Pero, sea cualquiera el orden de colocación y el número de piezas de una suite, adopta siempre dos formas arquitecturales bien definidas: la forma binaria y el rondo.

La estructura binaria es siempre la misma, aunque el ritmo de danza sea diferente. Representa en su primera parte, un esfuerzo o subida desde la tonalidad inicial a la dominante, o al tono relativo, quedando establecida la nueva tonalidad por medio de diseños y de fórmulas conclusivas. La segunda parte consiste en un des-

censo hacia el tono inicial, preparado por un período modulante y seguido de un trozo que contiene los diseños y fórmulas conclusivas de la primera parte, aunque en la tonalidad principal. La forma binaria tiene cierto parecido con el frontón griego, es decir, el ángulo formado por dos porciones de cornisa.

El Rondó es de origen francés. Según parece, las primitivas danzas eran tan cortas, que había necesidad de repetirlas varias veces, ya que el baile lo requería. Para remediar, en lo posible, dichas repeticiones, los compositores se habituaron a escribir nuevos trozos, denominados dobles, que los ejecutantes adornaban con todas las figuritas que les permitían su buen gusto y su virtuosidad en el instrumento. Estas variantes de los instrumentistas dieron lugar a tales abusos, que los compositores decidieron escribir ellos mismos el texto íntegro, auténtico, de los dobles. Ampliando el número de trozos que alternaban con el tema principal, se llegó a crear una forma nueva, cuya contextura se acercaba mucho a las antiguas condas, o condelas, de la Edad Media. Así pues, el Rondó se compone de un tema, llamado estribillo, que se repite varias veces, en la misma tonalidad, el cual estribillo se halla separado de sus repeticiones por Cuplés o Coplas, en tonalidades próximas, que dan variedad y animan la pieza.

Estableciendo, desde luego, estas dos formas musicales como base arquitectural de la suite, conviene describir los principales tipos de danzas que integran este género. De las más características es la danza Alemana, probablemente designada con este nombre por su ori-

gen germánico. Su importancia es tan grande, que casi nunca falta en los grupos de piezas que constituyen la suite, siendo invariablemente binario su ritmo, y su carácter alegre y decidido.

Como contraste a la danza alemana, figura todo un grupo de danzas lentas, ritmadas casi siempre en valores ternarios, y un poco en el estilo de las antiguas danzas solemnes y acompasadas. Tales son las denominadas Zakabanda, Corrente, Siciliana y también el Aria, que constituye ya una pieza. Todas ellas llevan gran cantidad de ornamentos y de adornos en la línea melódica.

Un gran grupo de danzas se forma con las que conservan su ritmo de baile, bien procedan de danzas elegantes o de Corte, bien sean de origen rústico y campestre. Este grupo es el más abigarrado, por su aspecto vario, por sus diferentes ritmos, binarios y ternarios, y por los frecuentes dobles o danzas auxiliares. Comprende, entre otras piezas, la Gavota, la Museta (con pedal obligado), el Capricho, el Pasapié, el Rigodón, el Mimé y la Buclesca.

La Giga, de origen inglés, es una danza de movimiento rápido, siempre escrita de tal manera, que su medida puede descomponerse en valores ternarios. La Giga figura, con gran frecuencia, como pieza final de la suite.

Se considera a Frescobaldi como uno de los compositores más antiguos de la forma binaria. Su obra, en este sentido, se compone de toccatas y partitas, algunas de ellas inspiradas en

Canções populares, bajo el título de Cappricci da Sonares opra diversi soggetti, cuya importancia se colocan como precursores de los compositores italianos de suites. Además de esto, la personalidad de Frescobaldi es muy interesante, por las indicaciones que él mismo hace en sus obras sobre la manera de interpretarlas, prohibiendo tocar rítmicamente a la medida y reclamando, por el contrario, un fluctuamiento del ritmo, algo parecido a lo que más tarde se llamó tempo rubato.

Además de las obras de Frescobaldi, tienen real importancia las toccatas y correntes de Michel Angelo Rossi, organista en Roma, como también las sonatas da camera de Biagio Marini. También colaboraron en este movimiento musical, Legrenzi, Gasparini y Bononcini, escribiendo piezas en forma binaria, para dos y para cuatro instrumentos, estableciendo ya las bases de lo que había de ser, en época posterior, la música de cámara. Las sonatas, en tres tiempos, para gravicembalo y para dos clarines, de Gasparini, son muy interesantes, presentando gran número de combinaciones rítmicas. La obra más interesante de Bononcini es un volumen de danzas, titulado Varii fiati del giacchino musicale.

Vitali, Corelli y Gipsoli, completan el grupo de compositores que precedió a Scarlatti. Vitali parece un predecesor de Corelli, al menos por la ordenación de sus tiempos en algunas sonatas: Introducción grave, prestissimo, allegro, largo. Desde luego, emplea siempre la estructura binaria. Consignemos de Corelli una preciosa colección de Cappricci da camera, para violín y viola. Gipsoli, uno

de los compositores más refinados del grupo italiano, escribió dos libros de piezas para órgano, conteniendo suites, casi todas ellas compuestas de Preludio, Corrente, Sarabanda y Aria.

Es costumbre denominar clavescinistas a los compositores de este periodo, por el gran número de obras que escribieron para clave. El clave, antecesor del piano, presentaba algunas diferencias entre sí, según los países y los constructores, que conviene señalar. El clavicordio, preponderante en Alemania, con caja rectangular que se colocaba sobre una mesa, tenía más teclas que cuerdas, y eran golpeadas por una especie de martinetes. El sonido, agradable e íntimo, permitía el ligado y un cierto balanceo, algo parecido al vibrato. El Clavescín, clavicémbalo o gravicémbalo, apareció después del clavicordio y, desde sus comienzos, tuvo una cuerda para cada tecla. El sonido era muy agrio y se obtenía por fragmentos puntiagudos de plumas de cuervo, fijos en la extremidad de bastoncitos de madera. Se construyeron más tarde con dos teclados, correspondiendo a ellos un doble fuego de cuerdas. Un constructor, Pascal Taskin, dulcificó el sonido, reemplazando las puntas de plumas por pedacitos de cuero. La espineta, de forma pentagonal, era pequeña y débil de sonido, siguiendo un procedimiento análogo al clavescín. Un modelo de espineta, de forma cuadrada y procedencia inglesa, se llamó Viginal..

Domenico Scarlatti tuvo el cetro de la música instrumental ita-

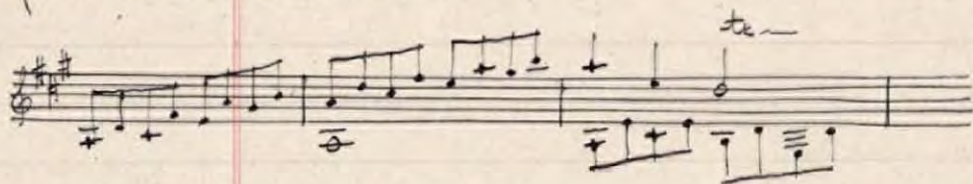
liana en su época, y se le puede considerar como el compositor más importante de la forma binaria. Nació en Nápoles, hacia 1685, recibiendo las primeras lecciones de música de su padre, Alessandro, y continuando después sus estudios con Gasparini y con Pasquini. Hizo viajes a Londres y a Lisboa, trasladándose, en 1729, a España, como profesor de clave de la princesa de Asturias, perdiéndose después su rastro, aunque, según parece, falleció en Madrid.

Es imposible saber con certeza el número de obras que escribió Scarlatti. Según datos de Riemann, el abate Santini poseía trescientas cuarenta y nueve obras de dicho compositor, todas ellas para clave y para órgano. Sin embargo, esta colección no estaba completa, ya que, posteriormente, se han descubierto muchas composiciones manuscritas, produciendo, como es natural, alguna confusión, ante la dificultad de saber, sin documentos que lo prueben, cuáles son verdaderamente suyas y cuáles se le atribuyen.

La escritura perfecta, el espíritu, la ligereza y la fluidez de las sonatas de Scarlatti son tales, que no pueden confundirse con las de ningún otro compositor. Dominó por completo la forma binaria, tratando de innovarla con ciertos atrevimientos de estructura que, aunque probablemente hechos por intuición, debían ser reprobados por los compositores de la época clásica. La dificultad técnica es, a veces, muy grande, por la rapidez del movimiento, por los pasajes intrincados y por

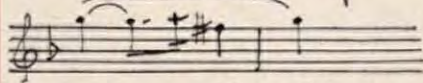
el cruce de manos. Emplea una libertad absoluta en los ritmos y en el contorno melódico. Sobre la misma tónica cambia frecuentemente de modo, produciendo contrastes de luz y de sombra. La obra para clavicé de Scarlatti se compone de piezas sueltas, designadas con el nombre de Sonatas. He aquí algunas de ellas:

Sonata en la. Está basada en un diseño rítmico, que parece una afirmación luminosa:



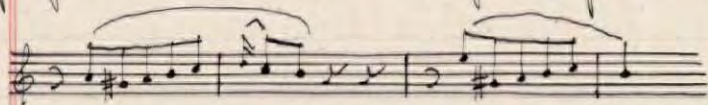
presentando el modelo perfecto de la construcción binaria. Oscila a la dominante al mediar la primera parte, exponiendo en dicha tonalidad nuevos diseños. En la segunda parte combina, en marcha modulante, los anteriores elementos, reexponiendo en la tonalidad inicial todos aquellos que, en la primera mitad, figuraban en la dominante.

Sonata en sol menor. Es una de las obras más polifónicas de Scarlatti, pues, en casi toda su extensión, la escritura es a cuatro voces, si bien el tema, muy expresivo:

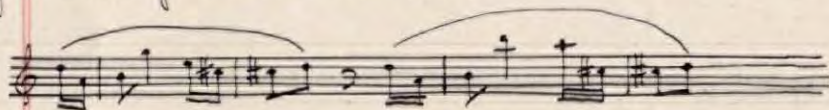


Se desarrolla con toda independencia, sin estar supeditado al contrapunto.

Sonata en re menor. Parece como si su autor, al hacerla, hubiese tenido la preocupación del contrapunto. Está escrita en estilo fugado, siguiendo el sistema de imitaciones. Una frase expresiva se establece poco a poco, tomando gran relieve y alcanzando el puesto preponderante de tema principal:

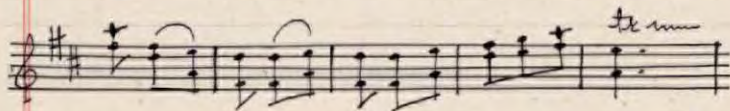


Sonata en si menor, llamada de Aranjuez. Perteneció al grupo de piezas que conservan el ritmo de baile. Además, tiene caracteres de danza popular española. Escrita, probablemente, en el palacio de Aranjuez, presenta un nuevo diseño melódico, al modular a sol mayor, muy personal y característico:



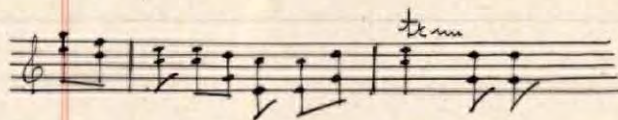
Sonata en sol menor. Conocida bajo el nombre de Buleyca. Es un verdadero alarde rítmico, muy personal de su autor. A pesar de la persistencia del ritmo, no decae el interés de la música.

Sonata en re mayor. Está basada en un diseño de caja:



Oscilando constantemente entre los modos mayor y menor. Emplea Scarlatti en esta sonata saltos frecuentes en la mano izquierda, muy violentos y que hacen su interpretación difícilísima.

Sonata en do mayor. Lento ritmo de giga:



y constituye un modelo excepcional en la obra de Scarlatti, por su estructura ternaria. La repetición íntegra del tema en la segunda parte y en la tonalidad inicial, le presta cierta semejanza con las obras de Corelli y demás autores de sonatas primitivas.

Esta selección de sonatas basta para probar la técnica formidable de Scarlatti, la sana alegría de sus ritmos rápidos y la sobriedad de su escritura, jamás sacrificada a los efectos del virtuosismo y siempre musical, por difícil que sea su ejecución.

La suite francesa contrasta por muchos conceptos con la italiana. El espíritu de refinamiento de los compositores franceses; la concepción pintoresca de las obras, respondiendo a títulos fantásticos; el empleo abusivo, en algunas obras, de adornos y ornamentos, independientes de la música y con vistas al virtuosismo, separan por completo la suite francesa de todas las demás. Técnica-mente, los compositores franceses construyeron sus piezas en forma binaria, pero añadiendo con frecuencia el Rondó, como innovación característica de su raza.

Entre los autores más antiguos figuran Vol y Chambonnières, aunque Jean Ferry Rebel es de mayor importan-

cía. Este compositor nació en París, en 1669, perteneciendo a los veinte y cuatro violines del rey. En 1718 era compositor de cámara y director de orquesta de la Ópera. Rebel escribió sonatas en forma de suites, para violín y bajo continuo y también para violín solo. Una de sus obras, Les caractères de la Danse, se representó en la Ópera durante treinta años consecutivos, siendo escrita para ser bailada, aunque con todo el aspecto de una suite de la época. Les caractères de la Danse se compone de trece piezas, encadenadas unas a otras y, a veces, sin terminar, sirviéndose de la modulación a la dominante de una danza para pasar a la siguiente.

François Couperin, el Grande, es el compositor más ilustre de toda una familia de músicos. Couperin nació en París, en 1668, hijo de Carlos, famoso organista de la iglesia de San Gervasio. Jacques Thomelin fue su maestro hasta que, en 1685, sucedió a su tío en el puesto de organista de San Gervasio, cargo que parecía vinculado en la familia. En 1701 fue llamado para desempeñar las funciones de claracínista de cámara en la corte y organista de la Capilla Real, muriendo en 1733.

Couperin escribió, además de sus tríos y del Arte de tocar el clare, cuatro libros de suites, divididos en órdenes, que constituyen verdaderas series de piezas, unidas por la misma tonalidad. Los cuatro libros llevan el título general de Pièces pour clarecin. Estas series presentan un número indeterminado.

nado de piezas, que conservan el carácter de danzas tradicionales, a pesar de los títulos fantásticos y, a veces, inexplicables que las encabezan, como ocurre con el Barolet flottant, Les culbutes ixexbxnx y la Pièce a tréteaux.

Sin exagerar el mérito de Couperin, hay que reconocer la influencia que ejerció sobre los compositores de su época y los innegables aciertos de algunas de sus piezas. Citemos entre ellas las siguientes:

Les barricades mystérieuses. Pertenece al 6º Orden y es, sin duda, una de sus mejores obras, por la sobriedad de expresión y por su escritura especial, que le prestan cierto aspecto de música moderna. Su estructura es la de un rondo con cuatro estribillos, separados por cuartetos que llevan el mismo ritmo. Tiene tal unidad de concepción, que parece hecha de un solo trazo.

Les moissonneurs. Es un rondo cuyo estribillo lleva un ritmo que parece describir el gesto y el movimiento de los segadores. Los cuartetos aportan elementos de variedad, sin salir de las tonalidades vecinas, llegando en el tercer cuarteto hasta indicar un desarrollo rudimentario del tema principal.

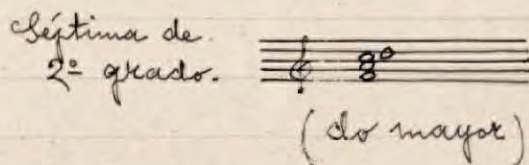
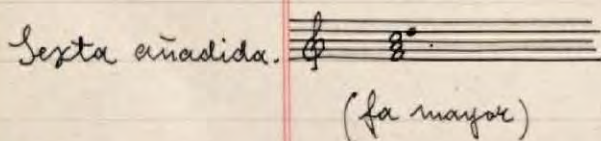
Le moucheur. Es una giga en forma binaria, con modulación a la dominante. Su tema es dulce y expresivo sin que, ni por un momento, dé la sensación del título.

Sœur Monique. Pieza muy interesante como expresión. La música refleja perfectamente el alma ingenua y apacible de una religiosa. Unicamente, en el tercer cuarteto del rondo, hay un instante

de exaltación, que se desvanece enseguida para volver al ambiente sereno del estribillo.

Jean Philippe Rameau es un nombre glorioso en la historia de la música francesa. Nació en Dijón, en 1683, desempeñando el cargo de organista en Clermont, con frecuentes viajes a París, a Dijón y a Lyon. En Clermont hizo sus estudios e investigaciones sobre la Armonía, que sirvieron de base para sus famosos tratados. Fues gran amistad con Monsieur de la Bouplinière, quien fué para él un decidido protector y en cuya casa se representó su primera ópera, *Hippolyte et Aricie*. Rameau murió en 1764. Según la opinión general, era muy flaco, alto y seco, con apariencia de fantasma. Su aspecto extraño estaba agravado por la avaricia, la dureza de su carácter, la falta de amabilidad y la brutalidad de su franqueza.

Rameau es, ante todo, un admirable teórico, y a él se debe el haber establecido, definitivamente, los principios de la armonía moderna, basándose en la teoría de Zarlino, con la existencia de un solo acorde, del cual provienen todos los demás. Rameau descubrió la sexta añadida al acorde perfecto, cual una disonancia de aspecto melódico y, por lo tanto, inconfundible con la nota armónica, perteneciente a un acorde de séptima:



Las obras para clavicordio de Rameau consisten en tres libros de piezas. El primero data de 1706 y se titula Premier livre de pièces de clavicordio, composées par Mr. Rameau, organiste des R.R. P.P. Jésuites de la rue Saint Jacques. Este libro contiene diez piezas. El segundo, escrito en 1724, y titulado Pièces de clavicordio, avec une méthode pour la mécanique des doigts, está integrado por veinte y una piezas, entre ellas la Suite en re, una de las mejores series de la colección. El tercero, que data de 1736, se titula Nouvelles suites de pièces de clavicordio, avec des remarques sur les différents genres de musique, comprendiendo diez y seis piezas.

La Suite en re merece un estudio detallado, si bien la colocación de sus piezas es un poco arbitraria. Comienza con L'entretien des Muses, que es un tiempo lento en forma binaria, el cual, como ocurre con casi todas las Gopakbandas de esta época, ha perdido el ritmo de danza, para convertirse en un aria, precursora de los adagios de la época clásica. El diseño melódico es muy expresivo y tiene verdadera poesía y emoción.

Les Fourbillons es un rondo con tres estribillos y dos cuplés. En el segundo cuplé quiere el autor justificar, por medio de arpeggios y de escalas rápidas, el título de torbellino. Teniendo en cuenta la distancia que nos separa de la época de Rameau, estas descripciones resultan ahora algo simples y juveniles. Lo mismo podríamos decir de Les Cyclopes en cuanto a su expresión, lo más opues-

ta posible a la fuerza que representa un grupo de cíclopes. Comienza con un estribillo muy largo, cuyas cadencias recuerdan algo las de nuestra música andaluza. Sigue un corto eufé, que modula al tono de la y enlaza con el segundo estribillo. Este se interrumpe, casi al comienzo, para dar lugar a un desarrollo de los elementos anteriores, desarrollo que ocupa el sitio correspondiente al segundo eufé. Termina el rondó con un tercer estribillo, idéntico al primero. La escritura, por el cruce de manos, recuerda a Scarlatti.

La palabra lardon (taciño), significa también una frase irónica o mordaz. Indudablemente, Rameau la aplicó en este sentido al minué que cierra la Suite en re, a juzgar por su carácter y por el título del segundo minué, La boiteuse, cuyo ritmo musical podría designar algún personaje conocido del autor.

Entre las piezas sueltas de Rameau, citaremos el Famboukin, cuya primera versión fue para clave, aunque incluido más tarde en la opera-ballet titulada Les fêtes d'Hébé. El Famboukin es un rondó muy corto, pero despierto y alegre, con repetidos acordes rítmicos que simulan los golpes de un pandero.

La Joyeuse y La Follette forman dos breves rondós, con tal afinidad entre ellos, que se completan mutuamente. La Joyeuse es un acierto descriptivo, pues es imposible pintar mejor con sonidos una risa continua. En cuanto a La Follette, es más melódico, más expresivo y muy decidido de ritmo, cual si quisiera describir los saltos y gestos de una chiquilla traviesa.

El Rigadón y la Museta, en mi, pertenecen al segundo libro de piezas para clave. La estructura del Rigadón es curiosa, pues, estando escrito en mi menor, contiene dos dobles en mi mayor, lo que le da el aspecto de un rondó. La Museta toma su nombre de un antiguo instrumento, parecido a nuestra gaita, que se componía de un recipiente de aire y de varios tubos sonoros, produciendo, además de la melodía, un sonido fijo y continuo, cual una pedal grave. Su ritmo es el de un minué, aunque la forma es de rondó, con estribillos y cuplés muy breves.

Jean Baptiste Sèneaillié y Jean Marie Leclair merecen un comentario como complemento al grupo de compositores franceses. Sèneaillié es autor de cinco libros de sonatas para violín, todas ellas escritas en forma binaria. Leclair nació en París, en 1684, dedicándose en su juventud a dar lecciones de baile. Ripienista en la Ópera de París y, más tarde, violín de la Orquesta Real, se consagró después a la enseñanza y a la composición, hasta que, en 1764, y sin saber por qué, fue asesinado a la puerta de su casa. Leclair escribió cuarenta y ocho sonatas para violín, distribuidas en tres libros y bastante desiguales entre sí, aunque todas difíciles de tocar, sobre todo las del segundo libro, por sus dobles cuerdas casi continuas.

La suite en Alemania contrasta notablemente con la francesa. A pesar del esfuerzo de los compositores alemanes por imitar la ligereza y el espíritu superficial de la música galante latina, conserva siempre el sentimiento peculiar a la raza germánica; y, a través de la fórmula binaria y de los ritmos de danza, se ve la inminencia de una evolución hacia algo más serio, hacia la sonata clásica, cuya aparición no debía tardar. Sin disminuir en nada el mérito de Becker, de Schein, de Abel, de Biber y de otros autores alemanes de suites, se puede afirmar que los tres grandes nombres de la forma binaria en Alemania fueron Kuhnau, Haendel y Bach.

Johann Kuhnau nació en Neugeising (Sajonia), en 1660, siendo alumno de la Escuela de la Cruz y soprano de la Capilla del Consejo en Dresde. Estudió Filología y Derecho en la Universidad de Leipzig, aunque sin abandonar la música, puesto que, en 1684, sucedió a Kühnel como organista de Santo Tomás y, en 1701, a Schelle como director de música de la Universidad y Cantor de Santo Tomás. Kuhnau, además de gran músico, fue, también filólogo, hizo estudios especiales del griego y del hebreo, y como escritor, publicó la novela El charlatán musical, en la que fustiga a los músicos italianos de su época.

Kuhnau fue el primero que escribió sonatas de cámara para clave solo. Compuso veinte y siete sonatas, que pueden dividirse en dos categorías: Un grupo de ellas, Biblischen Historien, constituye un modelo de música descriptiva, de

importancia capital para el estudio del Poema sinfónico. El otro grupo está integrado por suites en forma binaria, entre cuyas piezas se encuentra alguna que otra fuga.

Como ejemplos de las piezas de Kuhnau, mencionaremos la Bacabunda y la Garota de la séptima suite del segundo libro. Ambas danzas están escritas sin la menor preocupación de las dificultades de ejecución y con una simplicidad de escritura, que las hace en extremo simpáticas. También se observa en ellas, como giro característico del autor, la constante repetición de los periodos musicales.

Georg Friedrich Haendel nació en Halle (Sajonia), en 1695. Recibió los consejos de Mattheson, marchando después a Italia, llamado por el príncipe Giovanni Gastón de Médicis. Allí conoció al abate Steffani, a los dos Scarlatti y a Lotti. A partir de esta época, la actividad de Haendel se desenvuelve en Inglaterra. La fundación de la Royal Academy of music, en 1719, dió nuevas orientaciones a Haendel, quien se consagró por completo al teatro, escribiendo buen número de óperas, casi todas representadas con éxito, no solamente en Londres sino también en los principales teatros de Europa. Hacia 1740 cambia de ideas y se dedica a escribir oratorios. En los últimos años de su vida se le debilitó gradualmente la vista, muriendo en 1759. Sus restos fueron depositados en la Abadía de Westminster. Fue hombre de carácter impetuoso, con grandes pasiones, grandes cóleras y voluntad de hierro.

Las suites de Haendel están algo influenciadas por Kuhn y hasta se asegura que el gran músico llegó a copiar pasajes completos de dicho autor. Escribió doce sonatas para violín o flauta, con acompañamiento de bajo continuo; trece sonatas para dos oboes y diez y ocho suites para clare.

Como ejemplo de las suites de Haendel la séptima, en Sol menor, para clare. Comienza con una Overtura, que se subdivide en dos partes: Adagio, muy característico de Haendel como escritura y sentimiento, y también por su majestuosidad y grandilocuencia, siguiendo un Presto, basado en un diseño rítmico:



Las dos partes están constituidas en forma binaria, con oscilación al relativo mayor. En el Andante y en el Allegro se aleja toda idea de danza. A pesar de la forma binaria, el sentimiento de estas dos piezas se aproxima ya al de la sonata primitiva, formando verdaderos modelos de contrapunto a dos voces. Completan la obra, un Zakabanda, cuyo ritmo es muy personal en Haendel, una Giga de menor relieve y una Pasacaglia en forma de variaciones.

Juan Sebastián Bach escribió algunas obras en forma binaria, bien que su temperamento se apartase poco con la escritura galante. En sus suites trata de imitar a los compositores italianos, dando ligereza y fluidez a la escritura, sin

sobrecargarla con las combinaciones del estilo fugado. Las primeras suites que escribió Bach datan de la época de Cöthen y se les designan con el nombre de suites francesas. De época posterior son las suites inglesas, cuya única innovación consiste en la obertura, dividida en dos partes, según el modelo de Haendel. Las últimas suites de Bach forman un grupo de seis partitas, sus mejores obras en este género, que fueron grabadas por el mismo autor. Una de las más famosas entre ellas, es la primera, en si bemol.

El Preludio de esta partita forma una progresión ascendente, a base de una frase que se desarrolla sobre sí misma, con gran riqueza polifónica. La Alemana, modelo de estructura binaria, presenta un nuevo diseño melódico al oscilar a la dominante, tal como se encuentra en algunas piezas de Scarlatti:



La Courante es, quizá, la menos interesante de las piezas de esta suite, aunque tiene curiosos detalles de ritmo:



La Baxabanda está constituida por una larga frase melódica, bien característica de Bach en sus tiempos lentos. La melodía es bellísima y serenamente expresiva. El Minué, se-
quido de su doble, aparece como una miniatura musical, delicadísimo de expresión y un poco a la manera de los compositores italianos y franceses de la época. La Giga, por el cruce de manos, parece de Scarlatti, aunque su concepción armónica y su audacia de escritura le dan un carácter casi moderno.

Citaremos también dos gavotas famosas. Una de ellas, en sol, pertenece a la tercera suite inglesa, destacándose por su fuerza rítmica. La otra gavota, en re, de la sexta suite inglesa, es aún más expresiva. Ambas llevan sus respectivos gavotas dobles, en museta, es decir, con una nota pedal constante.

No parece que haya existido en España una escuela de claracínistas, a juzgar por las investigaciones de Pedrell, Mitjana, Anglés y, sobre todo, por la colección de piezas publicadas por Joaquín Nin. Dicha colección, de gran interés musical, nos sirve de guía al trazar estas líneas. Sea que los españoles encontraban ágricos y secos los sonidos del clarín en sus dos formas, clarinete y clarín, prefiriendo las sonoridades de la vihuela y de la guitarra, sea por otra causa cualquiera, el caso es que la forma binaria en España se halla reducida a un pequeño grupo de campo-

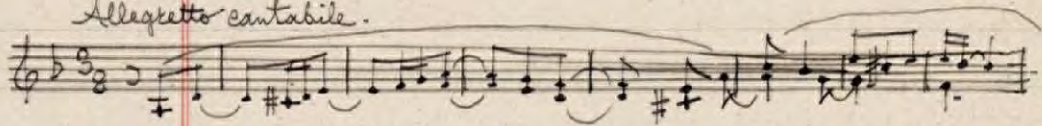
sitores, completamente influenciados por las fórmulas italianas. Dichas fórmulas continuaban hasta los primeros años del siglo XIX, en donde se notan ya las influencias de Haydn y un empleo muy tímido de la forma ternaria.

El compositor más antiguo que nos presenta Joaquín Nin es el Padre Vicente Rodríguez, nacido hacia 1685. Fue organista de la Catedral de Valencia desde 1713, hasta su muerte, ocurrida en 1761. El Padre Rodríguez escribió varias misas, una Gracia al Santísimo Sacramento y sonatas para clave, de las que no conocemos más que una, la Sonata en fa mayor, que sigue el modelo binario, que podríamos llamar "de trámite".

El Padre Fray Antonio Soler y Ramos es la única gran figura de nuestros clavicinistas. Nació en Olot (Gerona), en 1729, y estudió en la Escolanía de Montsekkat. Maestro de Capilla en la Catedral de Lérida, pasó después al monasterio del Escorial, sin que se sepa exactamente la fecha de su muerte. El Padre Soler compuso música religiosa, intermedios para comedias, un Baile del Asalto y buen número de sonatas para clave. En uno de los cuadernos de sonatas declara que es discípulo de Scarlatti, cosa muy verosímil, ya que ambos debieron coincidir durante cierto tiempo en España. En todo caso, si la influencia de Scarlatti es manifiesta en nuestro compositor, su personalidad es indiscutible, por el empleo, casi continuo, de fórmulas y de ritmos populares

españoles, y por su tendencia a ampliar el marco de sus piezas. Presentamos dos ejemplos, entresacados de una colección existente en Londres.

Sonata en re menor. Lo más curioso de esta sonata es su sentimiento y su ritmo, francamente tomados de una lírica.
Allegretto cantabile.



La forma es completamente binaria, con una larga transición, que prepara lo que podríamos llamar segundo tema, en la menor, e integrado por dos elementos y una fórmula cadencial. La segunda parte está bastante deprimida, fraseamiento habitual en Soler. Esta parte contiene un trozo temático modulante, una falsa entrada en si bemol mayor y el conducto hacia la tonalidad inicial. Sigue el segundo tema completo.

Sonata en fa mayor. Lleva ritmo de fandango. Como la anterior, su forma es estrictamente binaria. La transición es una consecuencia del primer tema y su sentimiento es eminentemente popular:



La segunda parte comienza con un trabajo temático sobre la

transición, siguiendo después las normas habituales de las piezas binarias.

Mateo Albéniz presenta ya menor interés que el Padre Soler. Únicamente se sabe de él, que fue maestro de capilla en Logroño y que murió en San Sebastián, en 1831. La sonata en re, publicada por Nini, tiene, efectivamente, ritmo de zapateado, pero sin el menor ambiente español. Su escritura recuerda mucho a Scarlatti.

Freixanet es un compositor interesante. De él no se sabe absolutamente nada, ni siquiera su nombre. Su sonata en la merece especial mención, no solamente por su gracia popular, sino también por su aspecto ternario, ya que, en la segunda parte, reaparece el primer tema en la tonalidad inicial.

El Padre Narciso Casanovas cieca, por decirlo así, el grupo de clavicinistas españoles. Nació en Sabadell (Barcelona) e ingresó en la Escolanía de Montserrat, desempeñando después el cargo de organista. Murió en 1799. Autor de muchas obras religiosas, la sonata en fa, que conocemos, contiene un curioso contraste: la forma es francamente binaria y la escritura, de tipo clavicinista; sin embargo, la inspiración melódica y el sentimiento, penetran en el terreno de Haydn.

Con la llegada del clasicismo, la forma binaria cayo por completo. Algunos compositores la han empleado en épocas posteriores, aunque siempre como nota de curiosidad o como forma

arcaica. Y es que la Sonata, a la cual precedió, tenía bases más consistentes que un ritmo de danza, y una estabilidad arquitectural capaz de resistir las más duras pruebas, tanto del tiempo, como de las evoluciones y caprichos de la moda.

Madrid. 4 de Febrero de 1946.

pag. 38

Segunda Parte

[Comienza en el capítulo SONATA. (pag. 298.)]

II

Pag 273 del Broule

La Suite.

(Esto, repetido con varios
en el lib. anterior)

La suite toma su origen de la canción popular medieval, la que, transportada desde la calle a los castillos y palacios, fué transformándose de vocal en instrumental, merced a las transcripciones para laudes y violas, tomando el nuevo aspecto de "canciones para danzar". En efecto, a medida que se establece el uso de oír tocar a los instrumentos solos, aparecen multitud de danzas con diferentes ritmos y nombres. Entre los modelos más antiguos de danzas que se conocen, citaremos: el broule,

danza con música; el passemeyzo; el turdión; la Volta, danza provincial; la Courante, danza saltada; la parana, (paso de paso), procedente de Padua, a dos tiempos y seguida de la gallarda, a tres tiempos; el ballato, que procedía de la canción. Existían también tipos de danzas más interesantes que los ya citados; consignemos entre ellos a la Canzona, que participa de dos movimientos nacidos de un mismo tema y tratados por cambios de ritmo; la Chacona, pieza muy larga, llevando el tema en la parte superior y con cadencia que se repetía veinte o treinta veces, a manera de variaciones; el pasacalle, cuya fórmula melódica está en el bajo, a la inversa de la Chacona; la tocata, que constituye una pieza más bien que una danza.

A medida que estas danzas perdían su primitivo carácter y se hacían más expresivas y musicales, iba desapareciendo de ellas su aspecto bailable, convirtiéndose en piezas, sin otra idea de danza que la que podía prestarles el ritmo. De este modo vemos formarse grupos constituyendo series indeterminadas de piezas, sometidas a un orden más o menos lógico de simetría y bajo los nombres de suite, orden, sonata o partita.

Los nombres suite y ordre (orden) parecen de origen francés, aunque d'Indy supone que la palabra suite fué empleada antes por los ingleses. En Alemania se denomi-

naban partitas las obras escritas para clave, designación confirmada mas tarde por Juan Sebastian Bach. En cambio, la palabra sonata es eminentemente italiana. Sin embargo, los italianos conocían dos clases de sonatas: la sonata da chiesa (sonata de iglesia) con todo el aspecto de una obra concertante para varios instrumentos, y la sonata da camera, que es precisamente la suite, para muy pocos instrumentos y con acompañamiento de bajo continuo.

La suite es, pues, una serie de composiciones basadas en ritmos de danzas, unidas por la misma tonalidad y con un orden más o menos lógico en los tiempos, sin que haya realmente una regla estable para su colocación. Pero, sea cualquiera el número de piezas de una suite y su orden de colocación, adopta siempre dos formas arquitecturales bien definidas: la forma binaria y el rondo.

La estructura binaria es siempre la misma, aunque el ritmo de danza sea diferente. Representa, en su primera mitad, un esfuerzo o subida desde la tonalidad inicial a la dominante o al tono relativo, quedando establecida la nueva tonalidad por medio de fórmulas conclusivas, cual un verdadero reposo. La segunda mitad consiste en un descenso hacia el tono principal, que se establece, gene-

ralmente, por las mismas fórmulas conclusivas que figuraron en la primera parte. En el rondó es de origen francés. Según parece, las primitivas danzas eran tan cortas, que había necesidad de repetirlas varias veces, bien por que el baile lo requería o bien por el crecido número de bailarines. Para remediar, en lo posible, las monótonas repeticiones de una misma danza, los compositores se habituaron a escribir nuevos trozos denominados dobles, que los ejecutantes adornaban con todas las fiorituras que les permitían su buen gusto y su virtuosidad en el instrumento. Estas variantes de los instrumentistas dieron lugar a tales abusos, que promovieron una reacción por parte de los compositores, quienes decidieron escribir ellos mismos las variantes. Gracias a esta decisión tenemos el texto íntegro de los segundos minués y segundas gavotas que alternaban con las danzas principales. Ampliando el número de dobles que alternaban con el tema principal, se llegó a crear una forma nueva, cuya textura se acercaba mucho a las antiguas rondas populares de la Edad Media. En dicha forma, que es el rondó, las repeticiones del tema principal están separadas por frases nuevas que, generalmente, difieren entre sí.

Estableciendo desde luego estas dos formas musicales como base arquitectural de

la suite, haremos una descripción de los principales tipos de danzas cuyos ritmos integran este género. De las mas características es la danza alemana, probablemente designada con este nombre por su origen germánico. Su importancia es tan grande, que casi nunca falta en los grupos de piezas que constituyen una suite, siendo invariable su ritmo binario, como tambien su carácter alegre y decidido.

Como contraste a la danza alemana, figura todo un grupo de danzas lentas, ritmadas, casi siempre, en compases de tres tiempos y en el estilo de las antiguas danzas solemnes y acompasadas. Tales son las denominadas zarabanda, courante, siciliana y aria, todas ellas con la línea melódica plagada de adornos.

Un gran grupo de danzas se puede formar con las que conservan realmente su ritmo de baile, bien procedan de danzas elegantes o de corte, bien sean de origen rústico o campestre. Este grupo es, quizá, el más abigarrado, por su aspecto vario y por sus diferentes ritmos, binarios y ternarios, como tambien por los frecuentes dobles o danzas auxiliares. Comprende, entre otras danzas, la garota, la muñeta, el capricho, el pasapié, el rigodón, y el minué.

Designemos, como tipo de danza de movimiento rápido, la giga, de origen in-

cles y casi siempre escrita de tal manera, que su medida puede descomponerse en valores ternarios.

Entre las colecciones de danzas más antiguas que se conocen, figura la que, en 1554, publicó el impresor Attaignant, integrada por turdiones, danzas graves, passemizzi y branes, todas ellas adaptadas para violas por Claudio Gervaise. También se publicó, en 1589, un tratado, bajo el título de Orchésographie, que trata y describe minuciosamente las danzas francesas de la época; dicho tratado se debe a la pluma de un canónigo de Langres, Antonio Fabourot, conocido generalmente por el pseudónimo Thoinot Arbeau. Los compositores que más figuran entre los primeros adaptadores de danzas y de canciones son: Francesco da Milano, Barberis, Maschera, Caravaggio, Canali, Rossi, Byrd y Gibbons.

Después de esta época preparatoria, dividiremos la suite en tres grandes grupos, correspondientes a Italia, Francia y Alemania, guardando cada uno de ellos el distintivo característico de su raza, aunque presentando en conjunto cierta simetría, debida a su invariable construcción. En efecto, casi todas las danzas a-

doptaron la forma binaria y el tipo rondó, si se exceptúa la passacaglia y la chacón, las cuales quedaron como formas predecesoras del tema con variaciones.

Frescobaldi, de quien hemos hablado ya al tratar de la fuga, es uno de los compositores más antiguos de suites. Su obra, en este sentido, se compone de tocatas y partitas, algunas de ellas inspiradas en canciones populares, bajo el título de Capricci da sonares opra diversi soggetti, cuya importancia le hacen merecedor de abrir con su nombre el grupo de compositores italianos de suites. Además de esto, la personalidad de Frescobaldi es muy interesante por las indicaciones que él mismo hace en sus obras sobre la manera como han de ser interpretadas, prohibiendo tocar rigurosamente a la medida y reclamando, por el contrario, un fluctuamiento del ritmo, algo parecido a lo que más tarde se llamó tempo rubato.

Además de las obras de Frescobaldi, tienen real importancia las tocatas y cantantes de Michel Angelo Rossi, organista de Roma, como también las sonatas da camera de Biagio Marini. Legrenzi, Pasquini y Bononcini colaboraron en este movimiento musical, escribiendo piezas en forma binaria para dos y cuatro

instrumentos, y estableciendo ya las bases de lo que, más tarde, había de ser nuestra moderna música de cámara. Las sonatas, en tres tiempos, para gravicembalo y para dos clares de Pasquini, son muy interesantes y presentan gran número de combinaciones rítmicas.

Bononcini, Vitali, Corelli y Zipoli, completan el grupo de compositores que precedió a Domenico Scarlatti. La obra más interesante de Bononcini es un volumen de danzas titulado Varij fiori del giardino musicale. En cuanto a Vitali, más bien parece un predecesor de Corelli, al menos por la ordenación de sus tiempos en algunas sonatas: Introducción grave, prestissimo, allegro, largo, aunque emplea siempre la estructura binaria. De Corelli se conserva una colección de Cappricci da Camera para violín y viola. Zipoli, uno de los compositores más refinados del grupo italiano, escribió dos libros de piezas para órgano, conteniendo suites, casi todas ellas compuestas de preludio, corrente, zarabanda y aria.

Domenico Scarlatti marca el punto culminante en la historia de la suite italiana. Su padre, Alessandro, fue tan célebre como él, por haber contribuido al

desenvolvimiento de la ópera en Italia. Domenico nació en Nápoles, hacia 1685, y recibió las primeras lecciones de música de su padre y, poco después, de Gasparini y de Pasquini, comenzando su labor de compositor con unos ensayos de óperas que hizo para los teatros de Roma.

Cuando, en 1709, Haendel fue a Roma, la celebridad de Scarlatti como virtuoso del clavicordio y del órgano era tan grande, que el cardenal Ottoboni lo propuso como rival de Haendel en un torneo; la prueba terminó con igual gloria para los dos compositores en cuanto al clavicordio se refería, si bien Haendel fue declarado superior como organista. En 1715 entra Scarlatti de maestro de capilla en la iglesia de San Pedro, cargo que ocupó hasta 1719, año en el que marchó a Londres como maestro al cembalo de la ópera italiana, aunque con la idea de representar su obra Narciso. Dos años más tarde, llamado por el rey de Portugal, marcha a Lisboa, en cuya ciudad es recibido con todos los honores y desempeña las funciones de clavicordista y maestro de clavicordio de las princesas. Sin embargo, se cansa pronto, vuelve a Nápoles y, por fin, se traslada a la corte de España, en 1729, siguiendo a la princesa de Asturias como profesor de clavicordio. Al llegar a este punto las opi-

niones se dividen; según unos, en 1754, Scarlatti volvió a Nápoles, muriendo allí en 1754; según otros, murió en Madrid, siendo su última producción antes de morir, una Salve Regina in la minore per canto solo con Violini, escrita en Madrid y conservada en la Biblioteca de Bolonia.

Es imposible saber con certeza el número de obras que escribió Scarlatti. Según datos de Riemann, el abate Santini poseía trescientas cuarenta y nueve obras de dicho compositor, todas ellas para clavicó y para órgano. Sin embargo, esta colección no estaba completa, ya que, posteriormente, se han descubierto muchas composiciones manuscritas, produciendo, como es natural, una gran confusión, por la dificultad de saber cuales son verdaderamente suyas y cuales se le atribuyen, sin documentos que lo prueben.

Domenico Scarlatti tuvo el cetro de la música instrumental italiana en su época y se le puede considerar como el compositor más importante de la suite, aun incluyendo los autores franceses y alemanes. Dominó por completo la forma binaria, haciendo precisiones con ella y tratando de innovarla con ciertos atrevimientos de estructura que, aunque probablemente hechos por intuición, debían

ser reprendidos por los compositores de la época clásica. No obstante, se puede decir que Scarlatti no fué un compositor de suites, dando a esta palabra el sentido de serie. Las obras para Clave de Scarlatti son piezas sueltas, designadas con el nombre de sonatas y construidas en forma binaria.

La escritura perfecta, el espíritu, la ligereza y la fluidez de la sonatas de Scarlatti son tales, que no pueden confundirse con las de ningún otro compositor. La dificultad técnica es, a veces, muy grande por la rapidez del movimiento, por los pasajes intrincados y por el cruce de manos; emplea una libertad absoluta en los ritmos y en el contorno melódico y, sobre la misma tónica, cambia frecuentemente de modo, produciendo un acusado contraste de luz y de sombra. He aquí algunas de sus más notables sonatas:

Alemana en la, basada en un diseño rítmico, que parece una afirmación luminosa,



y presenta el modelo perfecto de la construcción binaria. Oscila a la dominante

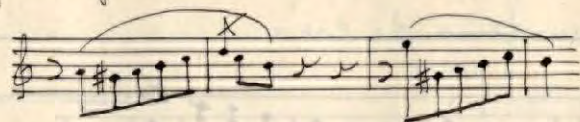
al mediar la primera parte, exponiendo en dicha tonalidad nuevos diseños. En la segunda parte combina, en marcha modulante, los anteriores diseños, reexponiendo en la tonalidad inicial todos aquellos que, en la primera parte, figuraban en la dominante.

Zarabanda en sol menor, una de las obras más polifónicas de Scarlatti, pues, en casi toda su extensión, la escritura es a cuatro voces, si bien el tema, grandioso y expresivo, se desarrolla con toda independencia, sin estar supeditado al contrapunto. El tema comienza así:



Zarabanda en re menor, presenta caracteres diferentes de la anterior, pues aunque no es inferior a ella en expresión y sentimiento, parece como si su autor, al hacerla, hubiese tenido la preocupación del contrapunto, procediendo tan lejos de su manera de escribir. La zarabanda está hecha en estilo fugado, siguiendo el sistema de las imitaciones. Una frase expresiva se establece poco a poco, tomando gran relieve y alcanzando el sitio pre-

ponderante de tema principal:



Bourrée de Aranjuez, pertenece al grupo de danzas que conservan su ritmo de baile. Escrita en el palacio de Aranjuez hacia 1454, no sabemos si se trata de una danza cortesana o bien de una danza popular, lo que parece más probable a juzgar por su ritmo animado, aunque desorienta el título francés de bourrée, título por lo demás reciente, pues Scarlatti dio a sus piezas el nombre genérico de sonatas. La Bourrée de Aranjuez, en si menor, presenta un nuevo diseño melódico al modular,

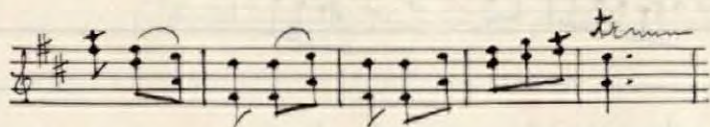


Caso que se presenta en varias sonatas de Scarlatti, cual preparación intuitiva de otras formas musicales más modernas.

Burlesca en sol menor, un alarde rítmico muy personal de su autor y

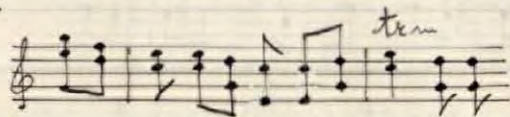
de tanto interés, que no cansa a pesar de su persistencia.

Giga en ré, basada en un tema de laza:



Oscila constantemente entre los modos mayor y menor. Emplea Scarlatti en esta giga saltos frecuentes en la mano izquierda, muy violentos y que hacen su interpretación difícilísima.

Giga en do, modelo excepcional en la obra de Scarlatti. Su estructura ternaria la asemeja a las obras de Corelli y demás autores de sonatas primitivas, por la repetición íntegra del tema en la segunda parte y en la tonalidad inicial. El tema es el siguiente:



Esta selección de Sonatas basta para probar la técnica formidable de Scarlatti, la alegría sana de sus ritmos rápidos y la sobriedad de su escritura, jamás

sacrificada a los efectos de virtuosismo y siempre musical por difícil que sea su ejecución.

La suite francesa contrasta por muchos conceptos con la italiana. El espíritu de refinamiento de los compositores franceses; la concepción pintoresca de las obras, respondiendo a títulos fantásticos; el empleo, abusivo en algunos autores, de adornos y ornamentos independientes de la música y con vistas al virtuosismo, separan por completo la suite francesa de todas las producidas en los demás países. Técnicamente, los compositores franceses construyeron sus piezas en forma binaria, pero añadiendo con frecuencia el rondó como innovación característica de su raza.

Entre los autores franceses más antiguos figuran Vally y Chambonnières, aunque de mayor importancia es Jean Ferry Rebel. Este compositor nació en París, en 1669, perteneciendo a los "Veinte y Cuatro Violines del rey" y llegando a ser, en 1718, compositor de cámara y director de orquesta de la Ópera. Rebel compuso sonatas en forma de suites, para violín y bajo continuo y también para violín solo. Una de sus obras, Les Caractères de la Danse, se representó en la Ópera desde

1415 hasta 1445, siendo escrita para ser bailada, aunque con todo el aspecto de una suite de la época. Les caractères de la Dance se compone de trece piezas, encadenadas unas a otras y, a veces, sin terminar, sirviéndose de la modulación a la dominante de una danza para pasar a la siguiente.

François Couperin, el Grande, es el miembro más ilustre de toda una familia de músicos. Couperin nació en París, en 1668, hijo de Carlos, famoso organista de la iglesia de San Gervasio. Jacques Thomelin fue su maestro hasta que, en 1685, sucedió a su tío en el puesto de organista de San Gervasio, cargo que parecía vinculado en la familia. En 1701 fue llamado para desempeñar las funciones de clavicinista de cámara en la corte y organista de la capilla real, muriendo en 1733.

Couperin escribió, además de sus trios y del Arte de tocar el Clave, cuatro libros de suites, divididos en varios órdenes, que constituyen verdaderas series de piezas, unidas por la misma tonalidad; los cuatro libros llevan el título general de Pièces pour Clavecin. Estas series presentan un número indeterminado de piezas, que conservan el carácter de danzas tradicionales, a pesar de los títulos fantásticos y, a veces, inexplicables que las encabezan, como ocurre con el Baroilet

flottant, Les Culbutes iscébrennes y la Pièce a trottous.

Sin exagerar el mérito de Couperin, hay que reconocer la influencia que ejerció sobre los compositores de su época y los innegables aciertos de algunas de sus piezas. Citemos entre ellas las siguientes:

Les barricades mystérieuses, pertenece al 6º orden y es, sin duda, una de sus mejores obras, por la sobriedad de expresión y su escritura especial, que le prestan cierto aspecto de música moderna. El título es inexplicable, pero su contextura es la de un rondó con cuatro estribillos, separados por cuplés que continúan con el mismo ritmo. Tiene tal unidad de concepción que, al ejecutarla, parece hecha de un solo trazo.

Les moissonneurs, es un rondó cuyo estribillo lleva un ritmo que parece describir el gesto y movimiento de los segadores. Los cuplés aportan elementos de variedad sin salir de las tonalidades vecinas, llegando en el tercer cuplé hasta indicar un desarrollo rudimentario del tema principal.

Le maucheron, giga de forma binaria con modulación a la dominante. Su tema es dulce y expresivo sin que, ni por un momento, dé la sensación del título.

Sœur Monique, muy interesante como expresión. La música refleja perfectamente el alma ingenua y apacible de una religiosa; únicamente, en el tercer cuplé, hay un instante de exaltación, que se desvanece enseguida para volver al ambiente sereno del estribillo.

Jean Philippe Rameau es un nombre glorioso en la historia de la música francesa. Nació en Dijon, en 1683, e hizo sus primeros estudios en el colegio de jesuitas, con bastante poco aprovechamiento, según cuentan. En 1701 partió para Italia con ánimo, sin duda, de continuar sus estudios; pero, arrepentido a la mitad del viaje, se detuvo en Milán y regresó a Francia, comenzando una vida errante de ciudad en ciudad, tocando el órgano en las iglesias, hasta que, en 1702, es nombrado organista de la Catedral de Clermont, lo que le proporcionó cierta tranquilidad que aprovechó para escribir su primer libro de piezas para clave. Poco después decide vivir en París, resolución que no le ofreció ninguna ventaja, pues los años que allí pasó fueron bien tristes y en constantes apuros de dinero. Sin embargo, durante estos años debió estudiar las teorías de Zarlino y preparar su sistema armónico.

En 1715 deja a Paris, marcha a Dijon, después a Lyon y, por último, a Clermont, ocupando de nuevo su puesto de organista; y fue en este periodo de calma y de silencio cuando escribió su famoso Traité de l'Harmonie réduite a ses principes naturels. Una vez terminada dicha obra vuelve a Paris para publicarla, completándola con otra más simple, Nouveau système de musique théorique. Hacia esta época entabló Rameau relaciones de amistad con Monsieur de la Pouplinière, que fue para él un decidido protector y llegó a conseguirle un libreto de ópera del abate Pellegrin, autor de moda entonces. Dicha ópera, Hippolyte et Aricie, una de las obras más bellas de Rameau, se representó en casa de la Pouplinière y, después, en el teatro de la Ópera, sorprendiendo al público por su estilo nuevo y produciendo manifestaciones tumultuosas que, poco a poco, fueron amortiguándose, hasta convertirse en un verdadero éxito.

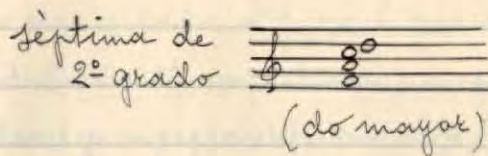
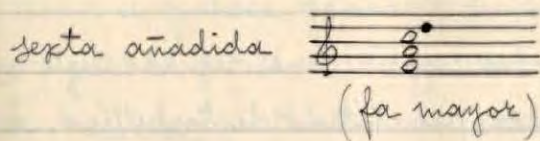
El triunfo de Hippolyte et Aricie produjo un cambio en el plan artístico de Rameau, quien se dedicó de lleno a la labor teatral, estrenando gran número de obras dramáticas, hasta su muerte, ocurrida en 1764. Según la opinión general, Rameau era muy flaco, alto y seco, con apariencia de fantasma. Este aspecto extraño estaba agravado por su avaricia, la dureza de su carácter, su falta de amabili-

dad y la brutalidad de su franqueza.

Rameau es, ante todo, un admirable teórico y a él se debe el haber establecido, definitivamente, los principios de la armonía moderna. Basándose en la teoría de Zarlino, que debió estudiar a fondo, expuso en su tratado la teoría armónica referente a la inversión de los modos mayor y menor, llevando el acorde consonante a su estado fundamental. Para demostrar dicha teoría reprodujo la experiencia de Zarlino, presentando la serie de sonidos armónicos como prueba irrefutable de que el acorde perfecto mayor proviene de la naturaleza. Respecto a la formación del acorde perfecto menor, Rameau no está completamente de acuerdo con Zarlino en lo que concierne a la división aritmética de las cuerdas, quizá por considerar el experimento algo artificial. No obstante, el principio de la resonancia inferior está latente en el tratado de Rameau y así debieron entenderlo en su época, a juzgar por un tratado de autor anónimo, publicado en 1752 y titulado Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau.

También declara Rameau la existencia de un solo acorde, del cual provienen todos los demás, aunque reconociendo estados diferentes a los dos acordes per-

tertos, mayor y menor, como también al de séptima. Pero el descubrimiento de Rameau, en este orden de ideas, es la sexta añadida al acorde perfecto, cual una disonancia de aspecto melódico y, por tanto, inconfundible con la nota armónica perteneciente a un acorde de séptima:



Las obras de Clave de Rameau consisten en tres libros de piezas. El primero data de 1406 y se titula, Premier livre de pièces de clavecin, Composées par M^r. Rameau, organiste des RR. PP. Jésuites de la rue Saint Jacques; este libro contiene diez piezas. El segundo, escrito en 1424 y titulado Pièces de clavecin, avec une méthode pour la mécanique des doigts, está integrado por veinte y una piezas, entre ellas la suite en re, una de las mejores series de la colección. El tercero, que data de 1436, se titula Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différents genres de musique y comprende diez y seis piezas.

La suite en re, como hemos dicho, merece un estudio detallado de sus piezas, cu-

ya colocación es un poco arbitraria. L'entretien des Muses, es un tiempo lento en forma binaria, el cual, como casi todas las zarzabandas de esta época, ha perdido su ritmo de danza, convirtiéndose en un ariá, precursora de los andantes y adagios de la época clásica. El diseño melódico es muy expresivo y tiene verdadera poesía y emoción.

Les Fourbillons, es un rondo con tres estribillos y dos cuplés. En el segundo cuplé quiere su autor justificar, por medio de arpeggios y escalas rápidas, el título de torbellino. A decir verdad, teniendo en cuenta la distancia que nos separa de la época de Rameau, estas descripciones resultan algo pueriles y simples. Lo mismo podríamos decir de Les Cyclopes en cuanto a su expresión, lo más opuesta posible a la fuerza que representa un grupo de cíclopes. Comienza por un estribillo muy largo, cuyas cadencias recuerdan algo las de nuestra música andaluza; sigue un corto cuplé, que modula hacia el tono de la y enlaza con el segundo estribillo; éste se interrumpe, casi al comienzo, para dar lugar a un desarrollo de los elementos anteriores, desarrollo que ocupa el sitio correspondiente al segundo cuplé; termina el rondo con un tercer estribillo, idéntico al primero. La escritura de Les Cyclopes recuerda, por el cruce de ma-

nos, a Scarlatti.

La palabra lardon significa literalmente un "trozo de tocino" aunque, ampliando su sentido, signifique también una frase irónica o mordaz. ¿En que sentido ha aplicado Rameau esta palabra al minué que cierra la suite en re? Es difícil saberlo con certeza, aunque parece probable su segundo significado, a juzgar por el carácter de su autor y por el título del segundo minué, La boiteuse (la coja), cuyo ritmo, marcado por la música, pudiera ser el retrato de algún personaje conocido de Rameau.

Citaremos, entre las piezas sueltas, el Famboulin, cuya primera versión fue para clavicordio, aunque se incluyó, más tarde, en la "opera-ballet" titulada Les fêtes d'Hébé. El Famboulin es un rondó muy corto, pero despierto y alegre, con repetidos acentos rítmicos que simulan los golpes de un pandero. En realidad, es el más acabado modelo de una danza popular.

La Joyeuse y La Follette forman dos breves rondós, con tal afinidad entre ellos, que se completan mutuamente. La Joyeuse (la alegre), es un acierto descriptivo; imposible pintar mejor musicalmente una risa continua. En cuanto al otro rondó, La Follette (la loquilla), es más melódico, expresivo y, a la vez, muy decidido de ritmo,

cual si quisiera describir los saltos y gestos de una chiquilla traviesa.

Rigodón y Museta en mi, pertenecen al segundo libro de piezas para clarín. La estructura del Rigodón es curiosa, pues, estando escrito en mi menor, contiene dos dobles en mi mayor, lo que le da el aspecto de un rondo. La Museta toma su nombre de un antiguo instrumento, que se componía de un recipiente de aire y varios tubos sonoros, con la característica de producir, además de la melodía, un sonido fijo y continuo, cual una pedal grave. Su ritmo es el de un minué, aunque la forma es la de rondo, con estribillos y couplets muy breves.

Jean Baptiste Sinaillié y Jean Marie Leclair merecen un comentario como complemento al grupo de compositores franceses. Sinaillié es autor de cinco libros de sonatas para Violín, todas ellas en forma de suites. Leclair nació en París, en 1697, dedicándose en su juventud a dar lecciones de baile. Ripienista en la Ópera de París y, más tarde, Violín de la Orquesta Real, se consagró, por último, a la enseñanza y a la composición, hasta que, en 1764 y sin que se sepa por que motivo, fue asesinado a la puerta de su casa. Leclair escribió cuarenta y ocho sonatas para Violín, distribuidas en tres libros y bastante desiguales como mérito.

to artístico, si bien difíciles de tocar, sobre todo las del segundo libro, por las dobles cuerdas casi continuas y en posiciones violentas.

La suite en Alemania contrasta notablemente con la francesa. A pesar del esfuerzo de los compositores alemanes por imitar la ligereza y el espíritu superficial de la música galante latina, conserva siempre el sentimiento peculiar a la raza germanica y, a través de la fórmula binaria y de los ritmos de danzas, se ve la inminencia de una evolución hacia algo más serio, hacia la sonata clásica, cuya aparición no debía tardar. Sin disminuir en nada el mérito que encierran las obras de Becker, de Schein, de Abel, de Biber y de otros autores alemanes de suites, se puede afirmar que los tres grandes nombres de la suite alemana fueron Kuhnau, Haendel y Bach.

Johann Kuhnau nació en Neugeising (Sajonia), en 1660, siendo alumno de la Escuela de la Cruz y soprano de la Capilla del Consejo en Dresde. Estudió Filología y Derecho en la Universidad de Leipzig, aunque sin abandonar la música, puesto que, en 1684, sucedió a Kühnel como organista de Santo Tomás y, en 1701, a

Schelle como director de música de la Universidad y Cantor de Santo Tomás. Kuhnau no fué solamente un gran músico, sino también un gran filólogo; hizo estudios especiales del griego y del hebreo. También se distinguió como escritor, publicando la novela El charlatán musical, en la que critica a los músicos italianos de su época y escribiendo un tratado de Composición que no llegó a publicar.

Kuhnau fué el primero que escribió sonatas de cámara para clare solo, pues el título "sonata" se había reservado, en Alemania, a las obras escritas para violín. Compuso veinte y siete sonatas, en forma de suite, que se pueden dividir en dos categorías: un grupo de ellas, bajo el título de Biblischen Historien, constituye un modelo de música descriptiva, de importancia capital para el estudio del poema sinfónico; el otro grupo está compuesto por suites en forma binaria, entre cuyas piezas se encuentra alguna que otra fuga.

Como ejemplos de las obras de Kuhnau, mencionaremos la Zarabanda y la gavota de la séptima suite del segundo libro. Ambas danzas están escritas en si menor, sin la menor preocupación de las dificultades de ejecución y con una simplicidad de concepción, que las hace aún más expresivas. También se observa

en ellas, como giro característico en la escritura de Kuhnau, la repetición constante de los periodos musicales.

Georg Friedrich Haendel nació en Halle (Sajonia), el 23 de febrero de 1685, algunas semanas antes de Juan Sebastián Bach. Su padre era barbero, con el título de Chambelán y Quirúrgico del príncipe de Sajonia y del elector de Brandeburgo.

Haendel mostró desde pequeño sus aptitudes para la música, si bien su padre luchó contra tal vocación y aún le hizo comenzar estudios de Derecho. En 1730 marchó a Hamburgo, que poseía un teatro permanente de música, en donde oyó las obras nuevas y recibió los consejos de Mattheson. Desgraciadamente, su amistad con Mattheson tuvo trágico fin en un desafío, en el que por poco muere Haendel. Para el teatro de Hamburgo escribió cuatro óperas en estilo alemán, aunque con intermedios italianos, tituladas Almira, Nero, Dafne y Florindo, de las cuales solamente se conserva la primera. El príncipe Giovanni Gastón de Médicis le llamó a Italia y en este país vivió tres años, componiendo óperas y oratorios que se ejecutaron en Florencia, en Venecia y en Roma. También conoció allí al abate Steffani, a los dos Scarlatti y a Lotti. A partir de esta época, la actividad de Haendel se desenvuelve en Ingla-

terra. Al llegar, improvisó en quince días una ópera, Rinaldo, verdadera ensalada de composiciones anteriores suyas, con la que obtuvo tal éxito, que la venta de la partitura produjo al editor 1500 libras, aunque ni un solo chelín al autor, lo que hizo exclamar a Haendel: "la próxima vez el editor compondrá la ópera y yo la venderé". En su segundo viaje a Inglaterra estrena dos óperas, El pastor Fido y Fescó, que no gustan y son acogidas muy fríamente por el público. En revanche, el Te Deum que compuso con motivo de la paz de Utrecht tuvo tal resonancia que, desde entonces, Haendel fue declarado compositor genial en Inglaterra.

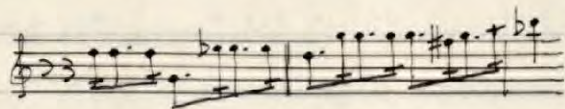
A partir de 1719, la fundación de la Royal Academy of music, subvencionada por el rey, dió nuevas orientaciones a Haendel, quien se consagró por completo al teatro, escribiendo buen número de óperas, casi todas representadas con éxito, no solamente en Londres sino también en los principales teatros de Europa. La disolución de una nueva sociedad teatral decide a Haendel ser empresario. Arrienda el Covent Garden, dirige el espectáculo, escribe óperas, muestra sus cualidades de habilidad y de inteligencia, todo ello bien inutilmente pues, a pesar de imaginables esfuerzos, terminó la empresa con un desastre que arruinó completamente al compositor,

con la agravante de un ataque que le hizo abandonar de pronto toda clase de trabajos. Una temporada de descanso en Aix-la-Chapelle restableció la robusta naturaleza de Haendel quien, vuelto a Londres desde 1734, reanuda sus tareas, escribe nuevas óperas y compone sus sonatas instrumentales, los Conciertos para órgano y los famosos Concerti grossi. Hacia 1740, abandona definitivamente la ópera y se dedica a componer Oratorios. En los últimos años de su vida se le debilitó gradualmente la vista pero, a pesar de ello, no dejó de escribir hasta el último momento, ni dejó de ejecutar la parte de órgano de sus obras. Murió el 14 de Abril de 1759. Los ingleses, que le consideraban como un genio nacional, le hicieron magníficos funerales, depositando sus restos en la Abadía de Westminster. Fue hombre de carácter impetuoso, con grandes pasiones, grandes cóleras y voluntad de hierro.

Las suites de Haendel están algo influenciadas por Kuhnau y hasta se asegura que el gran músico llegó a copiar pasajes completos de dicho autor. Escribió doce sonatas para violín o flauta, con acompañamiento de bajo continuo; trece sonatas para dos oboes, también con bajo continuo y diez y ocho suites para Clave.

Como modelo de la suite de Haendel citaremos la séptima en sol menor. Co-

mienza con una Overtura que se subdivide en dos partes: Adagio, muy característico de Haendel como escritura y sentimiento y también por su majestuosidad y grandilocuencia y Presto, basado en un diseño rítmico:

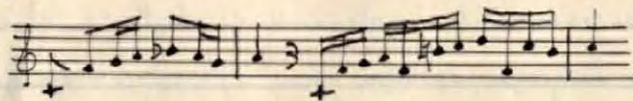


Las dos partes están construidas en forma binaria, con oscilación al relativo mayor. Siguen dos piezas que se titulan respectivamente Andante y Allegro, como si el autor hubiese querido destruir toda idea de danza. A pesar de la forma binaria, el sentimiento de estas dos piezas se aproxima ya al de la sonata primitiva, formando verdaderos modelos de contrapunto a dos voces. Completan la obra, una Garabanda, cuyo ritmo es muy personal en Haendel; una Giga, de muy poco relieve rítmico y una passacaglia en forma de variaciones.

Juan Sebastián Bach escribió unas veinticinco obras en forma de suite. En realidad, la escritura galante se avenía poco con el temperamento de Bach. En sus suites trata de imitar a los compositores italianos, dando ligereza y fluidez a la escritura, sin sobrecargarla con las combinaciones del estilo fugado. Las pri-

meras suites que escribió Bach datan de la época de Cöthen y se les designan con el nombre de suites francesas. De época posterior son las suites inglesas, cuya única variación con las anteriores consiste en la aparición de la obertura, dividida en dos partes, tal como la escribía Haendel. Las últimas suites de Bach forman un grupo de seis partitas, sus mejores obras en este género, que fueron grabadas por el mismo autor. Una de las más famosas, entre ellas, es la primera, en si bemol.

El preludio de esta partita forma una progresión ascendente, a base de una grandiosa frase que se desarrolla sobre sí misma, con toda la riqueza polifónica que Bach era capaz de concebir. La alemana es un acabado modelo de estructura binaria. Al oscilar a la dominante, presenta un nuevo diseño melódico, tal como se encuentran en algunas obras de Scarlatti:



La Courante es, quizá, la menos interesante de las piezas que integran esta suite, aunque se observan curiosos detalles de ritmo:



La zarabanda está constituida por la larga frase melódica, tan característica de Bach en sus tiempos lentos; la melodía es bellísima y serenamente expresiva. El minué, seguido de su doble, aparece como una miniatura musical, recordando su escritura a los compositores franceses e italianos de la época; es delicadísimo de expresión. La giga, por el cruce de manos, parece de Scarlatti, aunque su concepción armónica y su valentía le dan carácter más moderno.

Además de la partita en si bemol, citaremos también dos gavotas famosas. Una de ellas, en sol, pertenece a la tercera suite inglesa y se destaca por su fuerza rítmica; la otra, en re, de la sexta suite inglesa, es aún más expresiva. Ambas llevan sus respectivas gavotas dobles, en museta, es decir, con una nota pedal constante.

Después de Juan Sebastián Bach la suite cayó por completo y, con ella, la forma binaria. Algunos compositores la han empleado en épocas posteriores, aunque siempre

como nota de curiosidad exótica o como forma arcaica. Y es que la sonata, a la cual precedió, tenía bases más consistentes que un ritmo de danza y una estabilidad arquitectural capaz de resistir las más duras pruebas. Precisamente, por estas cualidades, pudo arrastrar a la suite, hasta el punto de hacerla desaparecer por completo.

III

La Sonata.

Orígenes.

Según la opinión de un musicógrafo francés, Paul Landormy, el clasicismo no es otra cosa que la fusión de los principios estéticos alemán e italiano, en un principio único, cuya preponderancia y florecimiento radicó en Austria. El arte clásico supone, siguiendo esta opinión, un equilibrio entre la rudeza natural de los pueblos del Norte y la ligereza sutil de los compositores italianos.

Hugo Riemann, con un concepto mucho más amplio del arte, cree que toda obra capaz de resistir, por su fuerza y su potencia, a la acción destructora del tiempo, es clásica por esencia, a cualquiera época que pertenezca. Indudablemente, el criterio de Riemann es de gran amplitud y tiene suficiente base lógica; sin embargo, para la buena marcha de nuestra exposición, técnica e histórica,

de las formas musicales, hemos de volver a la acepción tradicional de la palabra clasicismo, considerando como tal al periodo comprendido entre Juan Sebastián Bach y las últimas obras de Beethoven, que preparan ya el nuevo ideal estético del romanticismo.

El periodo clásico, esencialmente sinfónico, comprende la sonata, el concierto, la sinfonía y la música de cámara; sea cualquiera el género y el estilo de estas formas musicales, vemos aparecer en ellas un mismo principio de unidad, que consiste en la estructura ternaria, cual un distintivo que separa las obras clásicas de todas las demás formas que le precedieron. No obstante, a pesar de la arquitectura especial que caracteriza a las obras del periodo clásico, existen diferencias muy acusadas entre ellas, diferencias que Beethoven marcó más aún, subrayando el sentimiento de sus sonatas, en lo que estas tienen de íntimo, dando grandes proporciones a las sinfonías y haciendo de sus cuartetos verdaderos poemas.

Fue Italia la cuna del clasicismo. Este tuvo su origen en un grupo de violinistas, quienes establecieron definitivamente en sus obras el principio ternario, creando formas tan importantes como la sonata y el concierto. La palabra sonata se

usaba, tanto en Italia como en otras naciones, aplicándose a trozos contruidos en forma binaria; después evoluciona, toma nuevo aspecto, se desembaraza de los ritmos de danza y se coloca en lugar preeminente, cual punto de partida de todo un periodo instrumental, quizá el más brillante de la música sinfónica.

Esta evolución no pudo ser tan rápida que no llevara en sí cierto tiempo de fluctuación, hasta encontrar su verdadero camino. En dicha preparación encontramos la figura de Giovanni Legrenzi, quien está considerado como el padre de la sonata italiana. Las sonatas de Legrenzi, cual verdaderas suites, llevan siempre la estructura binaria, pero su importancia radica en la unidad de sus tiempos, concebidos como ciclo de piezas que responden a un fin artístico determinado. Véase el plan de la famosa Benivaglia, que consta de los siguientes tiempos: allegro, en si bemol; adagio, en sol; allegro, en re; presto, en si bemol. Dicho plan parece enteramente el de una sonata de Haydn. El mismo orden de ideas es aplicable a las obras de Vitali y de Bassani, nombre este último digno de todo respeto, no solamente por el mérito de sus obras, sino también por haber sido maestro e inspirador de Corelli.

Arcaangelo Corelli, el más importante del grupo de Violinistas Compositores, nació en Fusignano, en 1653, comenzando sus estudios de Composición con Matteo Simonelli en Roma y perfeccionando la técnica del Violín con Bassani. Al establecerse en Roma, en 1684, encontró un decidido protector en la persona del Cardenal Ottoboni, en cuyo palacio vivió hasta su muerte. La rivalidad que sostuvo con un tal Valentini, artista mediocre, más un incidente ocurrido en Nápoles, de cuya ciudad salió descontento de su labor, le llevaron a un continuo estado de caimiento y melancolía, que le duró hasta su muerte, ocurrida en Roma, en 1713.

Corelli fue un gran virtuoso del Violín, pero su gran mérito proviene de sus sonatas, de las que escribió Cuarenta y ocho para dos Violines, más una colección de doce para Violín y bajo continuo. Dicha colección se publicó en 1700 y ejerció enorme influencia en Italia y Alemania, sobre los Compositores de la época. La mayor parte de sus sonatas están concebidas bajo el siguiente plan: 1º, grave o adagio, a modo de preludio; 2º, allegro, enlazado con el tiempo anterior; 3º, vivace, simple intermedio, sin otra finalidad que demostrar la virtuosidad del violinista; 4º, adagio o largo, casi siempre escrito en tonalidad diferente de la ini-

cial; 5º allegro o vivace, también enlazado al tiempo anterior.

Todos los tiempos de Corelli están basados en un tema único y se diferencian de los de la suite en la desaparición de la forma binaria, por la vuelta del diseño inicial en la segunda parte, al llegar de nuevo la tonalidad principal.

Muy importantes son también Geminiani y Veracini. Francesco Geminiani (1680+1762) era natural de Lucca, pero vivió mucho tiempo en Inglaterra, primero en Londres y después en Dublin, en cuya ciudad murió. El método de violín de Geminiani es el más antiguo que se conoce y bastante avanzado para la época, pues hace subir la mano hasta la sexta posición. La contextura de sus sonatas difiere de las de Corelli en que adopta, generalmente, cuatro tiempos: largo, allegro, adagio y allegro.

Francesco Maria Veracini (1685+1750) era florentino y fue el maestro de Tartini. Ocupó diferentes puestos, entre ellos el de músico de cámara del elector de Sajonia y, posteriormente, el de director de música del conde Kinsky en Praga, en cuya ciudad vivió. Sus sonatas para violín se parecen a las de Geminiani, aunque se observa en ellas más elementos de variedad y alguna innovación en el orden de sus

tiempos. La estructura de las sonatas de Veracini suele ser la siguiente: 1º, Obertura o ritornello; 2º, allegro; 3º, largo o minué; 4º, giga o rondo. Las doce sonatas de Veracini se publicaron en 1721.

Fartini es el más interesante de este grupo pues, a más de sus cualidades de compositor y de violinista, une las de teórico. Giuseppe Fartini nació en Pirano (Istria) en 1692. Sus padres insistieron para que entrase en el convento de franciscanos, pero Fartini resistió cuanto pudo y se inscribió en la universidad de Padua como estudiante de Derecho. Además de los estudios jurídicos continuó su labor de músico, que había comenzado en Capo d'Istria, y cultivó asiduamente la esgrima. Un desgraciado incidente cambió la orientación de su vida. Ello fue el casamiento secreto con una sobrina del Cardenal Cornaro, hecho que dio lugar a una acusación de rapto y le obligó a huir, refugiándose en el monasterio de Asís, gracias a su amistad con uno de los religiosos. Durante los dos años que duró su retiro, alcanzó el completo dominio de la técnica violinística y recibió provechosas lecciones de Pater Boemo, organista del convento.

Al cabo de dos años volvió a Padua para reunirse con su esposa y obtener el per-



dón del Cardenal Cornaro. Pasó unos años en Ancona, al lado de Veracini, volviendo de nuevo a Padua, como director de orquesta de la basílica de San Antonio, y en esta ciudad murió, en 1740.

Artini escribió gran número de conciertos y más de cien sonatas para violín y bajo continuo, no todas publicadas. Su obra capital, indudablemente, fué el Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' armonia. Dicho tratado se publicó en 1754 y puede considerársele, por su importancia, como el punto de partida de la teoría armónica en Italia, de la misma manera que el tratado de Rameau sirvió de base a la armonía moderna en Francia. Artini toma como base las teorías de Zarlino, exponiendo la formación de los modos mayor y menor según el sistema de las resonancias superior e inferior, excluyendo el séptimo armónico, por creer que dicho armónico no puede pertenecer a la constitución esencial de nuestras escalas. En cuanto a los sonidos resultantes, descubiertos por Artini, provienen de la diferencia que existe entre el número de vibraciones de dos sonidos reales y simultáneos. Como comprobación de esta teoría, hace observar Artini que, al producir sobre el violín un intervalo de sexta, se engendra un tercer sonido más

grave, que es su fundamental, acompañado de otros, tan débiles, que casi no son perceptibles.

Las sonatas de Tartini están constituidas en cuatro tiempos: grave, allegro, adagio y allegro. La sonata conocida bajo el título de Trino del diablo, es la más popular de la colección, aunque no la más interesante; según parece, esta sonata fue escrita después de un sueño que el mismo Tartini refirió en una carta dirigida al astrónomo Lalande. No difieren mucho las sonatas de Tartini de las de Corelli, aunque se observa en ellas más perfeccionamiento en los detalles y en el equilibrio de la forma. Como Corelli, enlaza los tiempos unos con otros, y sus diseños melódicos tienen cierto parentesco entre sí, cual resultado de una preocupación en establecer la unidad temática en las obras.

Entre los sucesores de Tartini figuran Nardini y Locatelli. Pietro Nardini (1722 + 1793) es poco conocido. Nació en Fossana, fue Violín solista en la Capilla de la Corte de Stuttgart y, más tarde, maestro de Capilla de la Corte en Florencia. Nardini escribió conciertos y sonatas para Violín y tríos para flautas, enriqueciendo con sus obras el repertorio de este grupo de compositores situados en las avanzadas



del clasicismo.

Mucho más importante es Locatelli. Pietro Locatelli (1690 + 1764) nació en Bérgamo y fue discípulo de Corelli en Roma. Viajó mucho, fijando después su domicilio en Amsterdam, en cuya ciudad organizó buen número de conciertos. Locatelli hizo progresar bastante la técnica del violín, sobre todo en lo concerniente a las dobles cuerdas. Su obra, como compositor, se compone de conciertos y sonatas para violín, dos violines, flauta y también para grupos de instrumentos de cuerda. Algunas de las sonatas de Locatelli están escritas en cuatro tiempos, grave, allegro, adagio y allegro, que se encadenan unos a otros; pero las doce sonatas para flauta y bajo continuo no llevan más que tres tiempos, andante, adagio y presto.

El grupo de violinistas italianos se completa con los nombres de Pescetti, Galuppi y Pugnani. Giovanni Battista Pescetti (1704 + 1766), veneciano y discípulo de Lotti, fue organista de la iglesia de San Marcos y publicó nueve sonatas para gravicembalo, siendo el primero que en Italia empleó el nombre de sonata para designar una obra destinada a un solo instrumento de teclado. En cuanto a Baldassare Galuppi (1706 + 1784), llamado también il buranello, por haber nacido en Burano, fue discípulo de

Lotti y pasó la mayor parte de su vida en San Petersburgo dedicado a la composición de óperas cómicas. No obstante, a pesar de su labor teatral, compuso doce sonatas para clave publicadas en Londres e interesantes por iniciar la transición hacia el Concierto.

Gaetano Pugnani (1731+1798) cierra el ciclo de violinistas italianos de este grupo. Nació en Fúrn, estudió con Samis y comenzó su carrera perteneciendo a la orquesta de su ciudad natal. Más tarde se dedicó a dar conciertos, viajando constantemente, a excepción de una temporada que pasó en Londres como violín solista de la ópera italiana. En 1770 volvió a Fúrn para dirigir la orquesta de la Corte. Pugnani escribió siete óperas, un baile y una cantata dramática; pero su celebridad procede de sus sonatas, de sus Conciertos y de su música de cámara. En realidad, las sonatas de Pugnani marcan la decadencia de este primer florecimiento clásico, que tantos frutos había de dar más tarde por compositores de otras razas, más consecuentes con la pureza de escritura y menos esclavos del virtuosismo.



Forma de la sonata.

La sonata procede directamente de la suite y se caracteriza siempre por su estructura ternaria. Está constituida por cierto número de piezas, enlazadas entre sí por el orden lógico de su ritmo, de su parentesco tonal y de su construcción especial. La primera transformación que se operó en la forma binaria de la suite fue la vuelta del diseño inicial en su tonalidad primitiva, al mediar la segunda parte. La vuelta del diseño inicial perturbaba por completo el equilibrio de la forma binaria, puesto que la segunda parte se subdividía ya en dos secciones, una de ellas modulante y otra reexponiendo los diseños melódicos en el tono inicial. Naturalmente, estas dos secciones fueron adquiriendo más importancia, sobre todo la última, por reproducirse en ella casi todos los elementos de la primera parte. La sonata, ampliando su estructura y resumiendo los diferentes ritmos de danzas de la suite, reduce sus piezas a cuatro tipos o modelos distintos, lo bastante característicos para ofrecer una individualidad propia.

El primer tiempo o tiempo inicial de la sonata, tiene cierto parentesco con la danza binaria titulada alemana y, por su importancia, figura en primera lí-

nea en toda la época clásica. La primera transformación de la alemana fue, como hemos dicho, la reaparición del diseño inicial en la segunda parte, lo que dió por resultado prestar mayor amplitud a este diseño, el cual debía oírse dos veces. El plan del primer tiempo, tal como quedó después de su transformación y tal como lo emplearon Corelli y sus contemporáneos, era de esta manera:

Exposición del diseño inicial sobre la tónica, con inflexión hacia una tonalidad próxima, en la cual se exponen algunos diseños de importancia secundaria.

Parte media, que consiste en imitaciones modulantes de los elementos anteriores, volviendo progresivamente al tono principal.

Reexposición del diseño inicial sobre la tónica, pero sin inflexión modulante y con una fórmula tonal conclusiva.

Poco a poco, los diseños secundarios que figuraban en la primera parte, después de la inflexión modulante, comienzan a destacarse, revistiéndose de cierta personalidad y adquiriendo el derecho de exponerse dos veces como el diseño inicial, aunque en condiciones diferentes. En efecto, el primer diseño tiene siempre mayor preponderancia y forma la verdadera base de la sonata, mientras que el segundo diseño evoluciona,



procurando servir de Contraste al primero por su finura, su expresión y su fluidez. Estas modificaciones transformaron de nuevo el primer tiempo de la sonata, cuyo plan, desde las innovaciones de Carlos Felipe Manuel Bach, se ajustaba casi siempre al siguiente esquema:

Exposición; tema principal en la tónica, con inflexión hacia un tono próximo por medio de un paso de transición; segundo tema, en la nueva tonalidad, integrado a veces por diversos elementos.

Parte media; fragmentos modulantes, tomados de los temas anteriores y agrupados en un orden algo arbitrario.

Reexposición; tema principal en la tónica, sin inflexión modulante, seguido del paso de transición; segundo tema, con todos sus elementos, pero en la tonalidad inicial y en forma conclusiva.

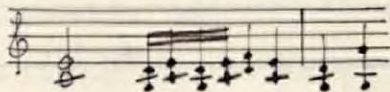
Este plan se aproxima bastante a la forma definitiva del primer tiempo, tal como quedó establecido posteriormente; pero los temas carecen aún de personalidad y la parte media se mueve indecisa y sin punto de apoyo, asemejándose más a una fantasía que a un desarrollo. Fue Beethoven quien realizó la transformación fundamen-

tal, modificando todos los tiempos de la sonata.

La gran transformación que sirvió de fundamento a la renovación de la sonata fue el dar un alma a las ideas, cual si fueran seres vivos, destinados a representar un papel más o menos pasional, pero siempre emotivo, dentro de las obras musicales, verdadero reflejo del drama humano. Si el primer tema llevaba en sí la esencia masculina por su energía, por su fuerza y por su concisión, el segundo tema servía de contraste por su expresión melódica, por la finura de sus líneas y por su feminidad.

El primer tiempo de la sonata beethoveniana forma una trilogía de tan perfecto equilibrio, que cada una de sus partes responde a un principio de unidad y depende de las otras dos partes, cual complemento indispensable; analicemos su estructura:

Exposición. El primer tema se caracteriza siempre por la afirmación de la tonalidad. En algunas sonatas precede a la exposición una introducción lenta y majestuosa, que afianza aún más la afirmación tonal. Para demostrar prácticamente la marcha de la construcción beethoveniana, tomaremos como modelo la sonata para piano, op. 2, n.º 3. El primer tema es rítmico y afirma la tonalidad inicial de do mayor:



Como este tema comienza y termina en do, Beethoven necesita preparar la tonalidad próxima que le ha de servir para exponer el segundo tema; para ello emplea un nuevo elemento, en este caso un arpeggio:



que permite unir los dos temas sin confundirlos. En algunas obras, este puente o transición toma gran importancia; pero, sea cual fuere su intervención, se reconoce siempre por su carácter modulante y transitorio. El arpeggio de esta sonata oscila hacia la dominante.

El segundo tema contrasta notablemente con el primero por su cualidad expresiva, en el sentido que esta palabra tiene de cantar melódicamente. El segundo tema de la sonata que analizamos está en sol menor y se compone de diversos elementos: el 1º es una frase expresiva, que marcha desde sol menor a la domi-

nante; el 2º es una nueva frase, en sol mayor, de carácter diferente de la anterior; el 3º es el arpeggio de la transición, que penetra en el segundo tema y prepara con una cadencia el 4º elemento, el cual presenta el aspecto de una coda:



A pesar de la aparente diversidad de sentimiento, estos cuatro elementos forman un conjunto equilibrado y se completan mutuamente, sin detrimento de la unidad general.

Desarrollo. Así como la exposición de una sonata lleva un orden fijo, el desarrollo se caracteriza por una libertad de plan, que hace muy difícil asignarle una marcha cualquiera, dentro de las leyes de la arquitectura musical. Puede afirmarse que, antes de Beethoven, no existía el verdadero desarrollo. La parte media de la sonata anterior a Beethoven se limitaba a una serie de combi-

naciones basadas en las fórmulas de imitación. Haydn y Mozart hicieron progresar notablemente la parte media; pero todavía tiene esta el aspecto de una fantasía en la que los temas aparecen rotos o deformados.

La sonata beethoveniana presenta una riqueza incalculable de combinaciones temáticas en sus desarrollos. Los elementos melódicos, armónicos y rítmicos se amplifican, se eliminan o se superponen; a veces, permanecen en estado de reposo tonal, pero, generalmente, marchan, modulando sin cesar. En realidad, a cada obra corresponde un plan diferente de desarrollo, según la naturaleza y el sentimiento de sus temas, alternando las etapas de reposo tonal con los trozos en estado de marcha modulante.

Siguiendo el análisis de la sonata en do, diremos que el desarrollo comienza por el cuarto elemento del segundo tema, preparando un largo pasaje a base de los arpeggios del puente o transición, en marcha hacia la tonalidad de re, en la cual vuelve el primer tema, figurando una falsa entrada. Dicho primer tema se rompe bruscamente, se desarrolla sobre sí mismo y modula con suavidad, preparando la verdadera entrada en el tono inicial.

Reexposición. No significa, como podría suponerse, una repetición textual de los temas. La reexposición es, quizá, la parte más difícil de la sonata, por carecer de elementos nuevos y, también, por el agotamiento de la tonalidad inicial.

En la sonata en do, el primer tema aparece incompleto en la reexposición. Más incompleto aún se nos presenta el paso de transición, pues solamente ha quedado de él la cadencia melódica que enlaza con el segundo tema. En el sitio de los trozos suprimidos coloca Beethoven un pasaje en síncofas, que parece tomado de un enlace o conducto, situado entre los elementos del segundo tema. Al reexponerlo, dicho segundo tema comienza en do menor, pasando después a do mayor, en cuya tonalidad continúan los elementos restantes.

A la reexposición, ampliada ya con todos los elementos temáticos, añadió Beethoven, a manera de coda, un segundo desarrollo final, que participa de los dos estados, de marcha y de reposo, como el desarrollo central, pero diferenciándose de éste en el carácter conclusivo de sus modulaciones y de sus cadencias. En la sonata en do, el desarrollo final comienza con una cadencia ornamental, al estilo de las que se empleaban en los Conciertos; la cadencia se completa



Con una entrada parcial del primer tema y con el pasaje de las síncopas.

El tiempo lento tiene su razón de ser en un desbordamiento de expresión melódica, sin ninguna clase de trabas, arquitecturales o rítmicas. El adagio debe su origen a las primitivas melodías gregorianas, verdadera fuente de inspiración para los compositores de suites, quienes supieron transformar el ritmo cadencioso de la Sarabanda, hasta convertirlo en las largas frases melódicas del aria. Durante la primera época de la sonata, el adagio no perdió su primitivo aspecto y adoptó siempre la forma binaria. No obstante, la vuelta sistemática del primer periodo se establece poco a poco y, con ella, una nueva forma musical que toma el nombre de lied. El plan de un adagio en la época de Haydn es el siguiente:

1ª sección; exposición de la melodía principal, con un periodo inicial que se dirige hacia la dominante, un segundo periodo modulante que termina casi siempre en la dominante del tono y un tercer periodo, que reproduce la frase inicial, pero sin inflexión.

2ª sección; trozo central modulante, sin relación, casi siempre, con los elementos de las otras secciones y pudiéndose dividir también en varios periodos.

3ª sección; reexposición de la melodía principal con sus tres periodos, en la misma tonalidad del comienzo, aunque con modificaciones melódicas o rítmicas.

Beethoven amplió el tiempo lento, enriqueciéndolo con nuevas formas, que permiten darle variedad e independencia, de acuerdo con el sentimiento general de la obra.

Entre los tiempos lentos beethovenianos figura el lied simple, en tres secciones, siguiendo el esquema que hemos dado. Un magnífico ejemplo es el adagio sostenuto de la sonata op. 24-nº 2, conocida con el nombre de Claro de luna. Este adagio, de emoción penetrante y de dulzura infinita, fue escrito por Beethoven en el año 1801, estando profundamente enamorado de Julieta Guicciardi, a quien dedicó la sonata. Se comprende, pues, que queriendo dar libre curso a la expansión de su alma, adoptara la forma musical más simple. Este trozo, verdadera maravilla de expresión, está constituido por tres secciones:

1ª sección; tema completo, en do sostenido menor, apoyado sobre un arpeggio continuo, que parte de la tónica y oscila hacia la subdominan-

te. Dicho tema consta de tres periodos distintos, separados entre sí por el arpeggio.

2ª sección; desarrollo del tema anterior y del arpeggio acompañante, con oscilación tonal desde la subdominante a la tónica.

3ª sección; reexposición del tema con sus tres periodos, ligerísimamente modificados y seguidos de una coda conclusiva.

Beethoven amplió el lied simple, aumentando hasta cinco el número de sus secciones. En esta forma, el tema principal se expone tres veces, de tal manera, que cada exposición está separada de la precedente por una sección modulante, a base de un elemento nuevo. La sonata op. 2, n.º 3, que venimos analizando, presenta en su tiempo lento un modelo de lied ampliado, con cinco secciones:

1ª sección; tema expresivo en mi mayor, en dos frases, con la particularidad de flexar en ritmos entrecortados los periodos melódicos.

2ª sección; mucho más larga que la precedente, con modulaciones constantes y compuesta de dos elementos melódicos. Uno de estos elementos melódicos es cadencial y afirmativo; el otro es más expresivo, aunque su expresión sea

algo angustiosa, por su ritmo en sínkopas.

3ª sección; vuelve el tema, exactamente igual que en la primera sección.

4ª sección; comienza con una brusca modulación a do mayor y consiste en un desarrollo modulante de los elementos anteriores.

5ª sección; segunda vuelta del tema en el tono principal. Esta vez el tema está algo modificado rítmicamente; lleva algunos adenos y termina con una coda conclusiva.

Otro nuevo aspecto del tiempo lento beethoveniano es el lied-sonata, llamado así por contener algunos de los elementos constitutivos del primer tiempo de la sonata, del cual parece una imagen. En efecto, el lied-sonata reproduce la estructura de la exposición del primer tiempo, de la cual pasa a la reexposición, suprimiendo, casi siempre, el desarrollo central, que se avviene poco con el carácter expresivo de los tiempos lentos. El Adagio de la sonata op. 31, n.º 2, nos ofrece un ejemplo de lied-sonata:

Exposición; comienza con un tema en si bemol, constituido por dos frases, al que sigue un diseño melódico con caracteres de transición, modulando



hacia ~~fa~~; en esta tonalidad aparece el segundo tema, característico del primer tiempo, aunque de menor importancia en este caso, por no contener más que una sola frase. Sigue un conducto tonal, cuyo fin es preparar la entrada del primer tema.

Reexposición; vuelve el primer tema, acompañado por adornos y ornamentos, que en nada alteran su constitución interna. Tras él vuelven también el paso de transición y el segundo tema, éste en la tonalidad inicial de si bemol. La reexposición termina con una larga coda, a base de fragmentos anteriores.

Además de las tres formas estudiadas, existe, entre los tiempos lentos, el tema y variaciones, cuyo origen remonta a la época de la antigua suite. El tema y variaciones está integrado por una serie de exposiciones de un mismo tema, ofreciendo cada una de ellas un aspecto melódico, rítmico o armónico diferente, de tal modo, que pueda reconocerse siempre el tema. La importancia de esta forma es tan grande, que merece dedicarle un capítulo especial.

De todas las danzas que, en la suite, tenían verdadero carácter de baile, solamente el minué encontró un puesto en la sonata clásica, sin cambiar su estructura y con su correspondiente doble, adoptado también bajo el nombre de trío. Es difícil saber exactamente el origen de esta palabra; según unos, en las antiguas danzas, todas las parejas de bailarines intervenían en la primera y en la última parte, mientras que en el centro, danzaba un trío, es decir, un bailarín y dos bailarinas; según otros, proviene de la instrumentación tradicional de las danzas, en las que, la parte central estaba reservada a tres instrumentos, como contraste a las dos partes extremas, ejecutadas por toda la orquesta. Como ejemplo de minué, citaremos el de la primera sonata de Beethoven, op. 2, n.º 1. El tema, muy corto, se desarrolla sobre sí mismo, formando un trozo en forma binaria. El trío ofrece la misma contextura, aunque en modo mayor y a base de un diseño continuo y casi plano.

Otro minué de Beethoven, muy curioso y digno de estudio, es el de la sonatina, op. 49, n.º 2. A pesar del nombre y ritmo de minué, esta pieza está construida en forma de rondó. El tema es el mismo del minué que figura en su

Septimino. El plan de este "rondó-minué" es el siguiente:

Estríbillo, en sol, presentando el tema.

Primer cuplé, en la dominante, con nuevo elemento.

Segundo estríbillo, exactamente igual al primero.

Segundo cuplé, en do, con tema nuevo.

Tercer estríbillo, seguido de una cada.

Poco a poco, el minué fué cediendo su sitio al scherzo. La diferencia entre ambos proviene del ritmo, pues el movimiento moderado del minué permite que la célula rítmica esté toda ella contenida en cada compás, mientras que en el scherzo, a causa de su velocidad, hacen falta varios compases para formar un ritmo. La marcha temática del scherzo es bastante libre, teniendo en cuenta el carácter rítmico de sus temas y la facilidad de estos en quebrarse y ofrecer aspectos diversos. Generalmente, el periodo generador del scherzo se repite dos veces y oscila hacia una tonalidad vecina, formando cadencia, después de la cual se desarrolla sobre sí mismo, o toma un elemento diferente, siempre ligero y mordedizo. El trío forma contraste con el scherzo, por su carácter más severo,

menos adornado y de expresión más intensa, aunque su estructura es idéntica a la de éste. En resumen, el plan del scherzo es, casi siempre, el siguiente:

Exposición; primer periodo, compuesto por fórmulas rítmicas y melódicas, cada una de ellas conteniendo varios compases, con oscilación hacia una tonalidad próxima o con cadencia suspensiva. Segundo periodo, modulante, desarrollando las fórmulas anteriores o conteniendo fórmulas nuevas. Tercer periodo, ampliación del primero, seguido, a veces, de una coda conclusiva.

Trío; en tonalidad próxima al scherzo y constituido por temas nuevos que ofrezcan contrastes con aquel, siguiendo su misma estructura.

Reexposición; conteniendo todos los elementos de la exposición, en el mismo orden y en la misma tonalidad, con modificaciones expresivas y ampliaciones, que suelen terminar en una coda.

La sonata en do, op. 2, n.º 3, presenta un modelo muy característico del scherzo beethoveniano. El tema, de una ligereza y de una finura dignas de su autor, se desarrolla sobre sí mismo, oscilando desde la tónica a la dominante.



El trío es un pasaje dinámico en espejos.

La sonata, como la suite, termina siempre con un tiempo de ritmo vivo y alegre. Por esta razón parece ser la giga el fundamento de los primitivos finales de sonatas, según puede comprobarse en las obras del grupo de violinistas italianos. Hubo, sin embargo, algunas excepciones entre los primeros compositores alemanes, quienes, aún conservando el movimiento rápido del final, dieron a éste la misma construcción del primer tiempo, con sus exposiciones y desarrollos. Pero no prevaleció esta innovación, quedando establecido el rondó, por Mozart, como único final de la sonata.

El rondó de la época de Mozart guarda la misma estructura que el tradicional rondó de la antigua suite francesa, tal como lo hemos visto en Couperin y en Rameau, con la única diferencia de adoptar siempre un ritmo rápido. Beethoven conservó el rondó como final de sus sonatas, pero introdujo en su construcción elementos nuevos que, además de prestarle variedad, lo aproximaban de tal modo al ^{plano del} primer tiempo, que muy bien se podría designar

Con el nombre de kondó-sonata. En efecto, si bien el estribillo, por su preponderancia y por su vuelta periódica, conserva la categoría de primer personaje, tal como ocurría en los kondós tradicionales, en cambio los cuplés se amoldan a la estructura de un primer tiempo de sonata. Esta amalgama de elementos extraños unos a otros, lejos de perturbar el conjunto, produce una de las formas más armoniosas de la música sinfónica. He aquí el plan de construcción de esta forma, tal como quedó establecida a partir de Beethoven:

- I. Estribillo, en el tono, como verdadero primer tiempo de sonata. Primer cuplé, en un tono vecino y ligado al estribillo por un paso de transición. Dicho cuplé representa el segundo tema y puede descomponerse en diversos elementos.
- II. Estribillo, con los mismos elementos del primero y en la tonalidad inicial. Segundo cuplé que, o bien contiene un elemento melódico nuevo, en tonalidad vecina, o es un desarrollo de los temas precedentes.
- III. Estribillo, como los dos anteriores, pero con el carácter de reexposición del primer tema. Tercer cuplé, en la tonalidad inicial, ligado al estri-



billo anterior por el paso de transición. Este Cuple contiene todos los elementos que sirvieron como segundo tema en el primer Cuple, cual verdadera reexposición.

IV, Estribillo y coda. Este estribillo se encuentra, a veces, fragmentado y, en otras ocasiones, seguido de un desarrollo con carácter conclusivo.

El rondo beethoveniano es un armonioso conjunto en el que participan, de una parte, los estribillos y cuplés y, de otra parte, las exposiciones y desarrollos. Damos a continuación el final de la sonata en do, cuyos tres primeros tiempos hemos ya analizado:

Estribillo; se compone de dos elementos rítmicos, uno de los cuales es una escala en sextas y el otro un pasaje dinámico.

Cuple; elemento melódico en la dominante, precedido por una transición a base del estribillo y seguido de un conducto modulante.

Estribillo; constituido por uno de los dos elementos, que oscila hacia la menor, por medio de un nuevo paso de transición.

Cuple; nuevo tema en fa con dos elementos: el primero formando ca-

dencia armónica y el segundo con ambiente popular. Los dos elementos afirman la tonalidad de fa, modulando después suavemente hacia la dominante de do.

3^o Estribillo; completo, con sus dos elementos y sin inflexión alguna.

Cuplé; simétrico del primero cual verdadera reexposición, pero en la tonalidad inicial.

Estribillo; con uno solo de sus elementos y seguido de una fantasía en forma de coda conclusiva.

Si la antigua suite no era otra cosa que una serie de danzas, la sonata representa un conjunto organizado de piezas musicales, respondiendo a un orden determinado y a una ley de equilibrio, capaz de producir la emoción estética, en su sentido más elevado.

La sonata primitiva alemana.

Corresponde la paternidad de la sonata alemana a Dietrich Becker, organista de Abrensbauz (Holstein) y, más tarde, músico del Consejo de Hamburgo. Becker murió en 1679, dejando escritas sonatas de cámara para dos, tres y cinco violines con bajo



continuo, con el título de Musikalische Frühlingsfrüchte. Las sonatas de Becker están construidas en tres tiempos: Allegro, Adagio, Allegro; pero su forma es francamente binaria, sin vuelta del tema inicial.

Juan Kuhnau, 1660+1722, ejerció enorme influencia sobre la música instrumental en Alemania. Su sonata en si bemol, publicada en 1692, como apéndice al Clavierübung, puede considerarse como la primera obra de este género escrita para un instrumento de teclado. Dicha sonata es interesante pues, aunque su construcción no es ternaria, el plan difiere bastante del de la suite. Se compone de Preludio, Fuga, Adagio (en la subdominante) y un corto Allegro que encadena con el preludio, el cual sirve de coda.

El volumen titulado Frische Klavier Früchte es más interesante aún, pues se vislumbra en él la forma definitiva de la sonata. He aquí el plan de la cuarta sonata en do:

Primer tiempo; Allegro. Exposición extensa en dos partes, repitiendo la segunda y modulando a la dominante.

Parte media muy corta.

Reexposición del tema inicial y conclusión en la tónica.

Segundo tiempo; Adagio. Tiene el aspecto de una fantasía, que comienza en la bemol y oscila hacia do, enlazando con el tiempo siguiente.

Tercer tiempo; Allegro. Construido en forma ternaria; está escrito en estilo fugado.

Cuarto tiempo; Minué. Comienza en mi bemol, oscilando poco a poco hacia do, en cuya tonalidad termina.

Juan Mattheson, 1681+1764, nació en Hamburgo y fue hombre de grandes aptitudes, pues su esmerada educación le permitió abarcar disciplinas tan opuestas como la música y la jurisprudencia, el canto y el estudio de lenguas. Actuó como tenor en Hamburgo, fue diplomático y, más tarde, canónigo de la catedral. Su mayor mérito reside en sus numerosos escritos. Como compositor hay que consignar sus ocho óperas, veinticuatro oratorios y cantatas, una Pasión, una misa y varios motetes. Entre sus veinticinco sonatas se destaca una de ellas, para clavicordio, dedicada "a la persona que mejor la toque". La sonata en cuestión es bastante original como estructura; consta de un solo tiempo, que se divide en tres



partes, ordenadas de la siguiente manera:

Exposición del tema en la tonalidad de sol.

Paso de transición modulante.

Vuelta del tema, esta vez en re.

Repetición del paso de transición.

Última exposición, abreviada, del tema, en sol.

Carlos Felipe Manuel Bach, tercer hijo de Juan Sebastián, tiene capital importancia en la evolución de la sonata. Carlos Felipe Manuel nació en Weimar, en 1714, comenzando sus estudios de Derecho en Frankfurt, estudios que abandonó muy pronto para fundar, en la misma ciudad, una sociedad de canto. En 1738 marchó a Berlín, en donde fue nombrado claracínista de Cámara de Federico el Grande, cargo que conservó hasta 1764, año en el que se trasladó a Hamburgo para suceder a Telemann como director de música. Murió en 1788.

Bach adoptó, desde el primer momento, el estilo galante como escritura, es decir, cuanto había de más opuesto a la escritura de su padre. Sin em-

bargo, si el estilo galante, por su tradición y por su empleo en el Concierto, estuvo a punto de hacer caer la sonata, Carlos Felipe Manuel fue lo suficientemente habil para levantarla de nuevo, modificándola y ampliando su estructura. Sus innovaciones pueden reducirse a tres: el definitivo establecimiento del segundo tema en el primer tiempo; la sustitución del estilo galante a la escritura fugada en la sonata; la importancia de la parte media, por la riqueza de ritmos y de armonías. A dichas innovaciones hay que añadir las audacias de Bach en el terreno de la tonalidad. La primera sonata de la Colección publicada en 1783 está constituida de la siguiente manera:

1^{er} tiempo; en sol, con ritmo y forma de minué.

Larghetto; en sol, que encadena por enarmonía con el final.

Final; también minué, en mi, con una parte central en do.

Las mejores sonatas de Carlos Felipe Manuel son las escritas hacia la mitad de su carrera, es decir de 1743 a 1766. Después, durante su permanencia en Hamburgo, baja un poco de nivel su producción. A las últimas sonatas falta a veces el segundo tema, llegando hasta emplear en ellas la antigua forma binaria de



la suíte.

Bach escribió setenta sonatas para clave, siempre en tres tiempos, enlazados entre sí. Estas sonatas están así distribuidas:

Seis sonatas, llamadas prusianas, dedicadas al rey Federico II y publicadas en Nuremberg, en 1742. Su estructura es bastante primitiva y, aunque de tipo ternario, el segundo tema está aún en embrión.

Seis sonatas, de Wurtemberg, dedicadas al duque Carlos Eugenio, publicadas en 1745. Son las mejores de Carlos Felipe Manuel. En ellas aparece ya el segundo tema, subdividido en tres frases diferentes.

Seis sonatas, escritas en 1753, como ejemplos en el Tratado de Clave.

Dos sonatas, publicadas en la Raccolta de Breitkopf, en 1757 y 1758.

Doce sonatas, publicadas en Berlín, en 1761 y 1762.

Seis sonatas fáciles, editadas en Leipzig, en 1766.

Seis sonatas "para las señoras" (all'uso delle donne), escritas en 1770.

Una sonata, publicada en Leipzig, en 1785.

Seis cuadernos de sonatas, editados en Leipzig de 1772 a 1784, bajo el título

de "Sonatas para clare destinadas a los inteligentes y aficionados".

Actualmente, las sonatas de Carlos Felipe Manuel tienen un interés puramente histórico y documental. Sin los nombres gloriosos de Haydn y Mozart, las innovaciones, desde luego interessantísimas, del tercer hijo de Juan Sebastián no hubieran tenido eficacia. A través de sus audacias armónicas y de sus atrevimientos de escritura, se nota cierta sequedad en cuanto se refiere a la parte artística y emotiva que, no solamente perjudica a las obras, sino que, además, las hace contrastar con el brillo y la belleza que el genio de los grandes clásicos supo desplegar en sus inposderables sonatas.

Franz Joseph Haydn.

A pesar del mérito histórico y documental que pueda tener Carlos Felipe Manuel Bach, hay que considerar a Haydn como el padre del clasicismo. Haydn y Mozart son contemporáneos, pues si bien Haydn nació antes que Mozart, murió mucho después que él. Estos dos genios de la música estuvieron íntimamente ligados por la amistad, se comprendieron y se admiraron mutuamente. Mozart lloraba



Cuando vió partir, ya viejo, a Haydn para Inglaterra, creyendo no verle más y, efectivamente, no le vió más, pues cuando regresó Haydn a Viena, Mozart había muerto.

Franz Joseph Haydn nació, en 1732, en Rohrau, pueblecito situado en la parte meridional de Austria, cerca de la frontera húngara. Su padre, que era carretero y además sacristán, tenía bonita voz y le gustaba cantar, acompañándose con un arpa; en cuanto a su madre, que había sido cocinera, tomaba parte también en los conciertos que improvisaba su marido. A los ocho años, sabiendo cantar y tocar un poco el clavicordio y el violín, entró en la capilla de San Esteban de Viena y fue allí donde aprendió verdaderamente la música y donde vivió hasta la edad de diez y siete años, edad incompatible ya con las funciones de niño de coro.

y en esta época comienzan las tribulaciones del pobre Haydn, obligado durante cierto tiempo a tocar el violín por las calles como músico ambulante, llegando algunas veces hasta tocar en las tabernas. A pesar de ello, en sus pocos ratos libres, estudiaba los tratados de música, leía las nuevas obras de Carlos Felipe Emanuel Bach y escribía sus primeras composiciones. La casualidad de ser vecino del libretista Metastasio, hizo que entrase en relación con él, quien, a su vez,

lo presentó a Porpora, músico entonces célebre y del que se hizo Haydn ayuda de cámara, para poder aprovechar sus consejos.

En medio de estas tribulaciones encontró Haydn, al fin, un protector en la persona de Carl Joseph von Fürnberg, quien le contrató como violinista y compositor, llevándoselo a su residencia de Weinzierl. De allí pasó, hacia 1759, al servicio de Maximiliano von Maxim, Chambelán de la emperatriz, como director de una orquesta de doce a quince músicos, para la que escribía constantemente sinfonías y otras obras. Más tarde, en 1761, entraba Haydn en la casa del príncipe Esterházy, de quien puede decirse que no se separó en el resto de su vida.

Uno de los incidentes más curiosos de la vida de Haydn fue su matrimonio. Enamorado de la hija mayor de un peluquero, llamado Johann Peter Keller, pidió a éste su mano; pero habiéndoselo hecho saber que estaba ya comprometida, el pobre Haydn, por complacer al peluquero, que le había socorrido en sus días de miseria, se resignó a casarse con la hermana menor, a la que no quería. Lo peor del caso fue que, Ana Maria Keller, que tenía tres años más que él, era caprichosa, orgullosa, de mal carácter y hacía rabiar constantemente a su ma-



rdo, aunque no consiguió que perdiese su buen humor habitual.

La vida de Haydn se deslizaba monótona en casa de los Esterházy, componiendo por la mañana, ensayando por las tardes y dirigiendo conciertos por las noches; trabajo solamente compatible con una fecundidad tan prodigiosa como la suya, pues constantemente debía estrenar obras nuevas. El conjunto instrumental y vocal de los Esterházy se componía de cinco violines, un violoncello, un contrabajo, una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, un órgano, dos sopranos, un contralto, dos tenores y un bajo. Haydn vivió contento al lado de los Esterházy, a pesar de su falta de independencia, de tener que estar sometido a la voluntad del príncipe y de tener que ponerse una librea para dirigir los conciertos, como los demás músicos, pues tanto él como la orquesta estaban considerados como criados.

Aunque Haydn vivía aislado en el castillo de Eisenstadt, residencia de los Esterházy, sus obras se divulgaron rápidamente y fueron publicadas en Viena, en París y en Amsterdam. Sin embargo, hasta la muerte del príncipe Nicolás no se ocupó de su celebridad y de su fortuna. Esto ocurrió porque el heredero, el príncipe Pablo Antonio, poco amante de la música, suspendió los conciertos,

aún cuando le conservó la pensión que disfrutaba.

Fué entonces cuando un empresario de Londres propuso a Haydn un viaje artístico por Inglaterra, que fué aceptado y coronado con un gran éxito, si bien volvió completamente agotado por el continuo esfuerzo, por las exigencias del público y por la intransigencia del empresario, que le reclamaba constantemente obras nuevas. Después de un breve descanso volvió a Londres, obteniendo tal éxito entre los ingleses, que estos no quería dejarlo marchar. De regreso a Viena, en 1795, continuó trabajando mientras sus fuerzas se lo permitieron, muriendo en 1809, poco después de la entrada de las tropas francesas en Viena, acontecimiento que precipitó su muerte.

Haydn fué, ante todo, un compositor dotado de una fecundidad prodigiosa. En efecto, él mismo reconocía haber escrito demasiado, a juzgar por su respuesta al rey Jorge III de Inglaterra, quien le dijo en cierta ocasión: "Doctor Haydn, usted ha compuesto mucho". "Algo más de lo que era preciso, Sir", respondió Haydn.

La obra de Haydn es tan extensa, que aún no se ha podido hacer una edición completa de sus obras. Entre sus sinfonías, oberturas, divertimientos y obras de pequeña orquesta, llegan a 125. Siguen después: 20 conciertos para piano y diverti-



nientos para piano y orquesta; nueve conciertos para violín; seis conciertos para violoncello y veinte conciertos para otros instrumentos, como el contrabajo, el barítono, la lira, la flauta y la trompa; 44 cuartetos de cuerda; 35 tríos para piano, violín y violoncello; tres tríos para piano, flauta y violoncello; 30 tríos para instrumentos de cuerda; cuatro sonatas para violín; 145 piezas para barítono; seis dúos para violín y viola; 53 sonatas, divertimientos, variaciones y fantasías para piano; varias piezas para lira. Esta larga lista comprende exclusivamente las obras sinfónicas. En cuanto a las obras vocales, se destacan en primer término los oratorios, La Creación y Las Estaciones, más un tercer oratorio, casi desconocido, titulado La Vuelta de Tobías; viene después una gran colección de obras religiosas: cantatas, misas, Te Deum, ofertorios, salmos y otros cánticos religiosos; 24 óperas y, por último, una colección de lieder, dúos y canciones a tres y a cuatro voces.

En esta lista hemos incluido composiciones escritas para dos instrumentos que no se emplean en nuestros tiempos. Nos referimos a la lira y al barítono. La lira del siglo XVII era un instrumento de cuerda, perteneciente a la familia de las violas, que llevaba varias cuerdas a los lados del mango, además de las que se

tendían sobre él. Había tres clases de lixas, que se denominaban, de menor a mayor: lixa de brazo, lixa de gamba y archisiola de lixa, gran instrumento este último, con veinticuatro cuerdas.

El barítano, designado generalmente con el nombre de Viola di bordone, tenía cierto parecido con el violoncello y figuraba como bajo de la Viola de amor, pues, como esta, tenía siete cuerdas, más otro grupo de cuerdas metálicas que, colocadas debajo de las primeras, resonaban por simpatía y hasta podían pulsarse con el pulgar de la mano izquierda. El príncipe Nicolás Esterházy tocaba el barítano y esta es la razón por la cual Haydn compuso para dicho instrumento cierto número de obras.

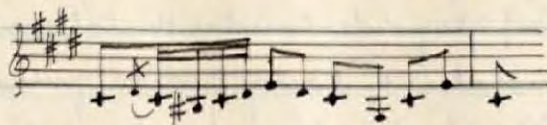
La importancia de Haydn en el desenvolvimiento del arte clásico es decisiva. Su estilo musical supone un progreso sobre el de Carlos Felipe Manuel Bach y sus temas, infinitamente superiores, tienen marcado sabor popular, intuitivo seguramente, pues si se exceptúan los primeros años de juventud pasados en la miseria, Haydn vivió siempre en la corte y en palacios de príncipes.

La sonata de Haydn es más indeterminada de forma que la de sus predecesores, adoptando casi siempre la división en tres tiempos. En cuanto a su estructura,



ofrece, según las obras, algunas particularidades.

La sonata en do sostenido menor es de las más características de Haydn. Pertenece a la colección de sonatas publicadas en Viena, en 1780, y dedicadas a Francisca y Mariana de Alenbrügger. Por esta época su música es bien personal, sin ninguna influencia de otros compositores. El primer tema de esta sonata:



notación que podía provenir de dos temas iguales está habilmente salvada por Haydn, quien, al llegar al segundo tema, expone únicamente los elementos nuevos, fundiendo los dos temas en uno solo.

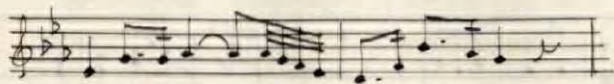
El segundo tiempo de esta sonata es muy curioso. Está constituido en forma de rondo, pero con variaciones, de tal forma, que a cada estribillo o cuplé, corresponde una fórmula nueva, ornamental o decorativa. El tema del scherzando:



es el mismo de un rondo perteneciente a la quinta sonata de la misma colección; pero Haydn cuidó de advertir a su editor que "lo había hecho expresamente así".

El tercer tiempo es un minué, bastante expresivo y, seguramente, uno de los modelos que estudiaría Beethoven para los minué de su primera época. Diremos también que el minué parece ser la forma predilecta de Haydn, al menos por la cantidad de ellos que se encuentran en sus sonatas, influyendo, indudablemente, esta circunstancia, para que quedase establecido en las obras clásicas.

Sin embargo, la sonata más perfecta de Haydn es la op. 48, dedicada a Madame Bartolozzi, mujer del grabador. Esta obra, muy amplia de concepción, tiene toda la riqueza de elementos que pudo, más tarde, heredar Beethoven y todos los atrevimientos armónicos que hicieron célebres a Carlos Felipe Manuel Bach. En esta sonata, el primer tema penetra en el segundo, melódica y rítmicamente. Dicho primer tema se expone en la tonalidad de mi bemol:



y enlaza con un paso de transición, que oscila hacia la dominante, en cuyo tono aparece de nuevo como primer elemento del segundo tema. Sigue una frase rítmica, fluida y ligera:



que hace cambiar el ambiente, hasta la llegada del tercer elemento, cuya estructura rítmica recuerda también la del primer tema.

El desarrollo es más importante que casi todos los de su época y, sobre todo, mu-

cho más atrevido en sus modulaciones, como puede comprobarse por la marcha de tonalidades, que es la siguiente:

1^{er} trozo; en marcha, que parte de do y pasa por sol menor, fa menor y forma cadencia en la dominante de do.

2^o trozo; reposo en mi mayor, oscilando hacia si menor y modulando en armonicamente hacia la dominante del tono inicial.

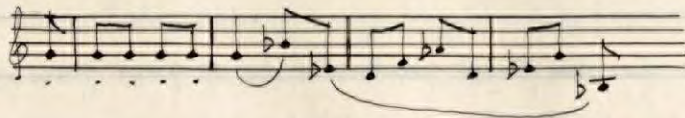
En la reexposición, construida normalmente, el primer elemento del segundo tema está deprimido, hábil procedimiento de Haydn cada vez que los temas se penetran.

El segundo tiempo de la sonata es un adagio en mi mayor, tonalidad alejada de la principal y sin ninguna relación aparente con ella. No obstante, durante el desarrollo del primer tiempo hemos visto aparecer dicha tonalidad, cuyo enlace con la del adagio, mi - mi bemol, pudiera considerarse como fórmula agrandada de la cadencia designada con el nombre de "sexta napolitana". El adagio es un lied con tres secciones, la primera y la tercera simétricas y la segunda formando un trozo central modulante.

Termina la sonata con un presto, construido en la forma del primer tiempo



y a base de un tema rítmico:



El plan de este tiempo, que se aproxima bastante a los finales de Beethoven, es el siguiente:

Exposición. Tema rítmico en mi bemol; paso de transición cromático; segundo tema en la dominante, formado por tres elementos, de los cuales, el primero y el tercero tienen cierto parentesco rítmico con el primer tema, mientras que el segundo consiste simplemente en un pasaje dinámico.

Desarrollo. Es más bien una fantasía modulante, en la que aparecen los temas fragmentados. En esta parte, el pasaje dinámico de la exposición toma verdadera importancia.

Reexposición. Está construida normalmente, con los dos temas en el tono principal, separados por el paso de transición.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Nació Mozart en Salzburgo, el 24 de Enero de 1756. Su padre, Leopoldo, era músico de bastante mérito, compositor y segundo maestro de capilla del príncipe-obispo de Salzburgo. Mozart fué un niño prodigio. Según la tradición, a los tres años buscaba las terceras en el piano y a los cuatro años, antes de saber las notas, quiso componer un concierto. De todos modos, su padre renunció a la composición y se consagró por completo a la educación musical de Wolfgang y de su hermana Maria Ana, llamada familiarmente Nannerl.

En 1762, teniendo Nannerl once años y Wolfgang seis, emprendió Leopoldo un viaje por Munich y Viena con los dos niños; al año siguiente llegó hasta París. En todas partes se admiraban de la maestría con que el pequeño artista tocaba el clavicordio y el órgano, siendo en París donde se publicaron sus primeras obras, que consistían en sonatas para violín, dedicadas a la princesa Victoria de Francia.

A los diez años de edad dió a conocer Mozart su primer ótatorio y, poco después, un singspiel o pequeña ópera cómica, titulada Bastian y Bastiana, que fué representada en 1768, en un círculo de amigos. Por esta misma época hizo un viaje a



Viena, escribiendo para el emperador su primera ópera, Finta semplice, que se representó más tarde en Salzburgo. A los doce años dirige su Misa solemne y es nombrado concertmeister del arzobispo de Salzburgo. Después, triunfa en Italia. El público de Nápoles cree que el talento de Mozart se debe a un anillo mágico que lleva en un dedo y le obliga a quitárselo; en Roma, le concede el papa la Escuela de Oco y, según la tradición, anota de Memoria el Miserere de Allegri, después de una audición; en Milán, se representa veinte noches seguidas, y con gran éxito, su ópera Mitridate, re di Ponto. Hasta aquí ninguna sombra se ha interpuesto en la precóz y gloriosa carrera de Mozart. A medida que el génio y la fuerza creadora se iban descubriendo, la misma sociedad que le ha ensalzado se irá retirando poco a poco, para festejar a otros artistas mediocres, que le presentarán como rivales afortunados. La vida de Mozart es uno de los ejemplos más tristes de la ingratitude humana.

En 1781 escribe Mozart Glomeneo para el príncipe de Baviera; pero, no pudiendo soportar por más tiempo las exigencias del arzobispo, rompe con él, abandona Salzburgo y fija su residencia en Viena. Al llegar a esta ciudad pudo creer Mozart que encontraba un protector en la persona de José II; éste, que se creía buen músico, pidió

a Wolfgang una ópera cómica al estilo alemán; Mozart le ofreció El rapto en el serrallo, la cual agradó tan poco al monarca, que solo tuvo para ella la siguiente frase: "Demasiado bonito para nuestros oídos y demasiadas notas". Desde entonces no volvió a ocuparse más del joven músico, perfectamente incomprensible para él. En este año se casó Wolfgang con Constanza Weber, hermana de Aloysia, su primer amor; Constanza era cantante de mérito, y Mozart le profesó siempre profundo cariño. Desgraciadamente, Constanza no supo ordenar nunca los gastos de su casa y la vida del matrimonio fué una perpétua lucha contra la miseria. Para poder vivir tenía Wolfgang que dar lecciones de clavicordio y de composición, tocar la viola en sesiones de música de cámara, en las cuales figura Dittersdorf como primer violín, Haydn como segundo y Wanhal como violoncello. Las bodas de Fígaro, estrenada en 1785, fracasó en Viena y, en cambio, entusiasmo al público de Praga, que también aplaudió más tarde, en 1787, Don Juan, recibida esta ópera glacialmente por los vieneses. Por exceso de patriotismo rechazó Mozart una oferta de Guillermo II. de Prusia, quien le llamó a su lado, prometiéndole un sueldo de tres mil thalers. Por no quedar mal con la corte prusiana ofrece a Guillermo Così fan tutte.

La Clemenza di Tito, destinada a la coronación del emperador en Praga, pasó

desapercibida, aceptando poco después Mozart el encargo de escribir una ópera de magia para un teatro de feria. La ópera en cuestión se titulaba La planta mágica y se estrenó en Viena con tal éxito, que se consideró sin precedente. Esta vez la popularidad y la gloria de Wolfgang eran definitivas y de todas partes recibía magníficos ofrecimientos. Desgraciadamente, todo esto llegaba tarde, pues, entre su vida de luchas continuas y de privaciones, y la profunda impresión que le causó la visita de un desconocido que fué a pedirle un Requiem y en quien vio el presagio de su fin próximo, precipitaron su muerte, la que ocurrió el 15 de Diciembre de 1791, sin haber podido terminar el Requiem. El día del entierro, su mujer Constanza estaba enferma y se había desencadenado un horrible temporal de nieve; algunos amigos quisieron acompañar el cadáver, pero no tuvieron valor para llegar al cementerio y su cuerpo fué arrojado a la fosa común. Cuando, algunos días más tarde, Constanza fué a visitarle, no pudo saber en que sitio descansaba su marido.

La obra musical de Mozart es bastante extensa, si se tiene en cuenta su corta vida. Según el último cálculo, hecho por Malherbe, su producción total comprende 454 obras, de las cuales 132 están sin terminar. Esta larga lista demuestra que Mozart abordó

toda clase de géneros musicales. En la música religiosa figuran: el Requiem, Varias cantatas, misas, letanias, Miserere, Te Deum, Magnificat, Kyrie y Varios madrigales. En el teatro, se cuentan dieciocho óperas, desde Bastian y Bastiana hasta La flauta mágica. La música vocal está representada por arias, dúos, tríos y un cuarteto; algunas de estas obras llevan acompañamiento de orquesta. Escribió también treinta y cuatro lieder, un trío cómico y varios coros. En la música sinfónica figuran: 41 sinfonías, 31 divertimentos, más diversas colecciones de marchas, danzas y piezas sueltas, algunas muy curiosas, como el Adagio para armónica, la fantasia para juego de timbres y el andante para órgano de Berberia. En Conciertos, cuyo número pasa de cincuenta, empleó Mozart toda suerte de combinaciones, entre ellas el concierto para fagot y los cuatro conciertos para trompa. En la música de cámara, además de los veintiseis cuartetos de cuerda, hizo multitud de combinaciones, intervinendo en ellas el piano, la trompa y los instrumentos de madera, alcanzando un total de 53 obras. Designaremos, para terminar, 42 sonatas de Violín, 14 sonatas de piano, 14 sonatas para órgano e instrumentos de cuerda y diversas piezas sueltas, consistentes en fugas, fantasías y variaciones.



La sonata de Mozart se distingue por la perfección de su escritura y por el refinamiento de estructura, cuya diaphanidad de forma permitió establecer claramente el verdadero desarrollo y la marcha de exposiciones.

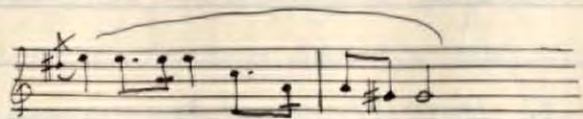
De sus sonatas para violín, las cuatro primeras fueron publicadas en París, en 1764, dedicadas a la princesa Victoria de Francia y a la Condesa de Fesse. La colección siguiente, Compuesta de seis sonatas, fué dedicada a la reina de Inglaterra. Las demás sonatas de violín fueron escritas desde 1770 hasta 1788, siendo las cinco últimas las más interesantes.

De sus sonatas de piano, las seis primeras, escritas en 1774, las dedicó Mozart al barón Diernitz, quien ni siquiera se dignó enviar la menor retribución por ellas. A esta colección siguen las tres sonatas llamadas "de Mannheim", escritas en 1774 y otros tres grupos que datan, respectivamente, de 1778 a 1784 (cuatro sonatas); de 1788 (dos sonatas); y de 1789, fecha que marca la composición de las dos últimas sonatas, en si bemol y en re.

De las sonatas de Mannheim, la segunda, en la, ~~fué ofrecida a Rosa Lam~~
~~bach, hija del director de la música de Mannheim, que contaba a la sazón~~

~~tres años de edad. Según la tradición, Mozart estuvo algún tiempo enamorado de Rose y~~
~~que se fija en el andante de la sonata, el extracto de la suite.~~

~~El primer tiempo~~ comienza por un tema rítmico y enérgico, aunque algo triste de expresión:



Dicho tema vá unido, por un paso de transición basado en el mismo ritmo, a un segundo diseño, que no tiene categoría de tema, siendo, más bien, un pasaje dinámico en varios fragmentos. La parte central constituye un trabajo temático, a base de los temas y diseños empleados en la exposición.

El andante es un lied en tres partes, aunque con cierto aspecto de forma binaria, tipo muy corriente en los tiempos lentos de Mozart y que da lugar a confusiones. La primera parte se compone de dos temas, uno en fa y otro en do:



La segunda parte inicia un nuevo tema, también en do, que deriva hacia una serie

de diseños modulantes, los cuales traen, poco a poco, la tonalidad inicial y con ella, la vuelta de los dos temas principales.

El rondó de esta sonata es muy interesante y parece como si Mozart, con genial intuición, hubiese querido ensayar una forma que, más tarde, debía realizar cumplidamente Beethoven. He aquí el plan del rondó:

1^{er} estribillo, en la; Cuple sobre el mismo tema, primero en menor y después en mayor.

2^o estribillo, en la; Cuple sobre una nueva frase, en la mayor.

3^o estribillo, en la; Cuple, simétrico del primero y sobre el mismo tema.

Este plan demuestra que, a pesar de tratarse de un rondó unitonal y unitemático, tiene gran interés por su estructura, ya que la semejanza de los Cuple primero y tercero le prestan cierto aspecto de exposiciones, contrastando con el Cuple central, que ocupa el sitio reservado al desarrollo.

La sonata en do pertenece también al grupo de Mannheim. Tanto el primer tema como el paso de transición son francamente rítmicos en el primer tiempo:



El segundo tema consta de tres fragmentos melódicos y se expone en la tonalidad de sol. La parte media consiste en un trabajo temático del primer tema y del último fragmento del segundo, ascendiendo por quintas, a partir de sol menor. Contiene una frase nueva muy expresiva:



El Andante es muy curioso como estructura. Se compone de dos frases melódicas distintas; una de ellas, en fa, se repite seis veces; la otra, en do, se repite dos veces. A cada repetición toman diferente aspecto, a causa de la profusión de adornos que las envuelven.

El Rondó está constituido de la siguiente manera:

1^{er} estribillo, en do; Coplé en sol, integrado por varios elementos melódicos.

2^o estribillo, en do; Coplé en fa, con nuevos elementos.

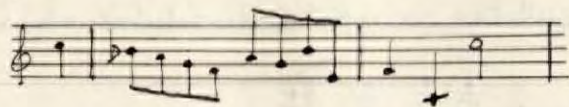
Supresión del estribillo correspondiente, pasando del 2^o Coplé al 3^o, en do, con los



elementos empleados en el 1º.

3º estribillo, seguido de una coda, a base de elementos anteriores.

La Sonata en *fa*, es una de las más completas de Mozart. El primer tiempo, de aparente sencillez, es un modelo de escritura contrapuntística, por las continuas imitaciones canónicas que lleva. El primer tema:



Señal de transición al segundo, el cual se compone de tres frases diferentes y de una maravillosa coda en arpeggios. En la reexposición hay una curiosa yuxtaposición del primer tema con el segundo:



Como tambien una maxcha enarmónica de voces, muy bonita y bastante atrevida, si se tiene en cuenta la época en que fué escrita:



El Andante está constituido en la forma habitual del primer tiempo de sonata. El tema, en Si bemol, oscila a la dominante, en cuya tonalidad aparece una segunda fase. La parte central constituye un verdadero desarrollo, a base de dos fragmentos del primer tema, de los cuales, el segundo, sube en progresiones ascendentes. La reexposición es normal, con los dos temas en el tono inicial.

El rondo es muy irregular como estructura:

1^{er} estribillo, en fa; cuplé en do, formado por varios diseños melódicos.

2^o estribillo, en fa; cuplé con elementos nuevos, en re menor y Si bemol.

3^o estribillo, en fa; cuplé en fa menor, de aspecto binario.

4^o estribillo, en fa; cuplé con los elementos del primero, en fa, pero cortado

hacia la mitad por un episodio a base de entradas canónicas y terminado por una coda, sobre el tema del estribillo.

Friedrich Wilhelm Rust.

LORKE +

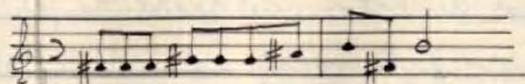
Rust nació en Wörlitz, cerca de Dessau, en 1739. Después de varios viajes residió en Dessau, llevando una vida bien tranquila. Murió en 1796. Sus obras eran perfectamente desconocidas, hasta que, en los últimos años del siglo XIX, su nieto el doctor Rust, publicó una nueva edición de algunas de ellas, si bien, tan retocadas y reformadas, que suscitó entre los musicógrafos largas polémicas, sobre el verdadero mérito de este compositor, considerado como precursor de Beethoven.

El estilo de Rust, verdaderamente singular, es unas veces serio y escolástico, y otras veces alegre y romántico, aproximándose siempre más a Beethoven que a Haydn y Mozart. Hay, en efecto, tal semejanza de inspiración entre Rust y Beethoven, que algunas melodías son idénticas en ambos y están presentadas de la misma manera. Muchas de sus obras están aún inéditas. De sus sonatas hay nueve publicadas para violín y laúd ó pianoforte y otras nueve para piano solo. Esta

última colección es muy interesante. En la quinta sonata encontramos una extraña modulación en el minué, que produce cierta indecisión entre los modos mayor y menor:



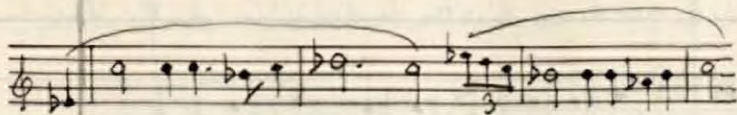
La séptima sonata, llamada italiana, parece un homenaje a Corelli, ya que, en el curso de ella, se presenta un tema de este compositor:



La octava sonata, quizá su mejor obra, es una lamentación por haber perdido uno de sus hijos. Consta de cuatro partes: 1ª, himno de alegría; 2ª, lento melancólico; 3ª, minué; 4ª, titulada Melancolía y pensamiento alegre, construida como un primer tiempo de sonata, al que le faltase el desarrollo.

La sonata novena, si no tan interesante como la octava, bajo el punto de vista temático, es notable por estar basada, toda ella, sobre un tema generador, que no

es otro que la popular canción "Marlborough s'en va-t-en guerre":



El primer tiempo, que parece una fantasía, contiene los siguientes elementos: una introducción, recitado y arioso, exposición del tema general y un cánon a la novena. El segundo tiempo, en forma de sonata, es muy pianístico, pero, musicalmente, inferior a los otros. El andante está precedido por el recitado. El final es muy interesante, por los diversos aspectos que presenta el tema principal, desde el carácter festivo hasta el heroico. Este final está dividido en cuatro partes: exposición, fuga, reexposición en rondo y marcha, cortada esta última por un intermedio religioso.

IV

La Sonata de Beethoven.

Luis van Beethoven nació en Bonn, en 1770. Su niñez fué más bien penosa, por los malos tratos de su padre, que era tenor de capilla del Príncipe-Archiduque de Colonia. Las primeras lecciones de música las recibió del viejo organista y clavicinista Van den Eeden, continuándolas después con Pfeiffer y con Neefe, compositor este último de lieder y de óperas cómicas. En 1792 se trasladó Beethoven a Viena, recibiendo algunas lecciones de Haydn, trabajando la fuga con Albrechtsberger, la declamación lírica con Salieri y la música de cámara con Förster. Todos estos estudios suponían un gasto que Beethoven no podía sufragar; felizmente para él, el príncipe Lichnowsky le tendió una mano protectora, instalándolo en su palacio.

A fin de Marzo de 1795 dió su primer concierto en Viena como pianista. Des-



de entonces desenvuelve su labor en la Composición y en el piano con gran actividad. En el año siguiente, 1796, empezó a notar los primeros síntomas de la enfermedad auditiva, que debía conducirle más tarde a una completa sordera. Fué el año de sus éxitos como concertista; le aplaudieron en Praga, Dresde, Leipzig, Berlín, Presburgo y Pesth. En 1800, parecía asequada la vida material de Beethoven, pues el príncipe Lichnowsky le asignó una pensión anual de 600 florines y le regaló cuatro magníficos instrumentos, para la ejecución de sus cuartetos; dichos instrumentos fueron: un Violín Guarnerius, otro Amati, una Viola de Vincenzo Ruger y un Violoncello Guarnerius.

A todo esto, los progresos de su sordera se complican con dolores constantes intestinales y con sufrimientos espirituales, debidos a su poca fortuna en asuntos amorosos. Entre las mujeres amadas por Beethoven, se destaca Julieta Guicciardi, a quien dedicó su admirable sonata Claro de luna. Sin embargo, Julieta, sin corresponder a los amores del gran músico, se casó en 1802 con el Conde de Gallenberg.

A la muerte de su hermano, Beethoven acogió a su sobrino Carlos, que fué para él una verdadera carga, dada la ingratitude y las malas cualidades del hijo de

su hermano. Los dispendiosos gastos del muchacho, a quien su tío adora, conducen a Beethoven a la pobreza, llegando hasta los límites de la miseria. Únicamente, en 1821 y al componer su makarillosa sonata en la bemol, op. 110, parece el gran músico concebir alguna esperanza de arreglar su vida y recobrar su tan quebrantada salud. Los acontecimientos vinieron a demostrarle que no había medio posible de arreglo; precisamente, los últimos años fueron los peores en cuanto a sufrimientos y penalidades, soportados con la mayor paciencia y resignación, perdonando las continuas ingratitudes de los suyos. Por fin, el 26 de Marzo de 1824, a las cinco de la tarde y mientras una gran tempestad se cernía sobre Viena, dejó de existir.

Beethoven no ocupó nunca puestos oficiales; únicamente la Academia de Amsterdam lo hizo miembro de honor en 1809. En cuanto a la Sociedad Vienesa de "Amigos de la Música", no llegó a comprender su mérito hasta que pasaron algunos años después de su muerte.

La obra de Beethoven es mucho menor, en cantidad, que la de Haydn y la de Mozart. He aquí la lista de sus obras: dos misas, entre ellas la Misa solemne en re mayor; un oratorio, Cristo en el monte de los olivos; una ópera, Fidelio; nueve sinfonías; La Victoria



de Wellington, fantasía para orquesta; música de escena para Prometeo, Ignom, Ruinas de Atenas, El rey Esteban; seis oberturas más; un concierto de Violín y cinco de piano; el triple concierto para piano, Violín y Violoncello; la Fantasia para piano, orquesta y coros; un rondó para piano y orquesta; dos romanzas para Violín y orquesta; fragmento de un concierto para Violín; un allegretto, dos marchas, doce minué, doce danzas alemanas, doce contradanzas, más las once danzas vienesas publicadas en 1906 por Riemann, para orquesta; dos cantatas (una de ellas a la muerte de José II y otra para la coronación de Leopoldo II); una cantata para el Congreso de 1844; cinco obras vocales con acompañamiento instrumental; sesenta y seis lieder, más un dúo, con acompañamiento de piano; dieciocho cánones vocales; un terceto, a cappella; siete cuadernos de cantos, con acompañamiento de piano, Violín y Violoncello; treinta y dos sonatas para piano, ocho sonatas fáciles, dos sonatinas y un fragmento; diez sonatas, un rondó y Variaciones, para Violín y piano; cinco sonatas y tres cuadernos de Variaciones para Violoncello y piano; siete cuadernos de Variaciones para flauta y piano; Veintiún temas variados para piano; una sonata, dos temas con Variaciones y tres marchas, para piano a cuatro manos; Varias piezas para

piano; una sonata para trompa y piano; siete tríos, más una pieza suelta, para piano, violín y violoncello; dos temas variados para trío; un trío para piano, clarinete y violoncello; tres Cuartetos con piano, escritos en su juventud; un quinteto para piano e instrumentos de viento; dos octetos y un sexteto para instrumentos de viento; un septimino y un sexteto para cuerda y viento; dos quintetos de cuerda; dieciséis cuartetos y una fuga para cuerda; otra fuga para quinteto de cuerda; Cuatro tríos y una serenata para cuerda; otra serenata para flauta, violín y viola; un trío para dos oboes y corno inglés; tres dúos para clarinete y fagot y tres Equale para cuatro trombones.

En la obra de Beethoven resplandece, ante todo, la idea musical. El nacimiento de las ideas musicales está envuelto en el más profundo misterio. Como todo lo que pertenece al orden sobrenatural, no es posible dar de ello una explicación lógica. Además, las ideas musicales vienen casi siempre envueltas en accidentes exteriores, que el compositor debe discernir y separar. Un diseño melódico no puede elevarse a la categoría de idea musical; hace falta para ello un trabajo consciente, para transfor-



marlo, depurarlo y darle forma definida. La importancia de la idea musical es tan grande, que puede afirmarse que, en la música, todo sale de la idea y vuelve a ella. Las ideas musicales presentan casi siempre aspectos melódicos; pero pueden ser también rítmicas y armónicas, necesitando, en este último caso, el concurso de la armonía, para mostrarse en todo su valor. Un tema musical no se presenta casi nunca completo; su primera manifestación constituye una célula generadora. Dicha célula, que es la menor cantidad posible de materia sonora, sirve de punto de partida, cuando está ya fijada, para formar un periodo; la reunión de varios periodos constituye la frase musical. En las sonatas de Beethoven, las ideas musicales son como verdaderos personajes, quienes, cual si poseyesen un alma, son capaces de transmitir la emoción.

El primer tiempo de la sonata beethoveniana tiene dos temas bien definidos. El primero, generalmente en ritmo masculino, sirve de fondo al trabajo musical, siendo, por lo tanto, muy importante. El segundo tema, en ritmo femenino casi siempre, es más suave, más largo y más expresivo, contrastando con el vigor rítmico del primero. Como trabajo de unión entre los dos temas, hay un paso de transición modulante, que no tiene el valor de un tema, sino simplemente el de un ritmo o el de un diseño

melódico. El paso de transición sirve para preparar la tonalidad en la cual ha de exponerse el segundo tema.

El desarrollo supone la parte psicológica de la sonata y consiste en explicar las ideas, modificándolas y disponiéndolas en diversos estados, cual verdadero análisis temático. La construcción de un desarrollo debe tener tal lógica, que favorezca siempre a las ideas musicales, sin contener nada inútil o contrario a las mismas ideas. Existen varias clases de desarrollo: melódico, a base de una misma melodía; ritmico, que deforma por el ritmo las frases melódicas; armónico, el cual se acerca a la variación decorativa; por imitación, de estilo contrapuntístico y el más antiguo de todos; por eliminación, muy frecuente, consistiendo en pulverizar un tema, eliminando fragmentos de él hasta destruirlo. El desarrollo lleva en sí dos estados: de marcha y de reposo. El estado de marcha, susceptible de ser expresivo, significa una cuerda armónica de modulaciones incesantes, cuyo término es el reposo, verdadera etapa del desarrollo. El estado de marcha es, pues, modulante y lleva en sí el cambio de ser de los temas. No se debe modular sin tener una razón fundada para ello; si en el drama esta razón es la expresión de las palabras, en la música sinfónica es la marcha ge-



neral de la obra, en su sentido expresivo. Las modulaciones pueden ser accidentales y, por lo tanto, de corta duración, o definitivas. En el primer caso, constituyen un adorno y no existen reglas fijas para ellas. La modulación definitiva supone un cambio de ser en el ambiente de la obra y esta circunstancia hace necesaria que la nueva tonalidad tenga parentesco con la tonalidad inicial. Las modulaciones son luminosas y oscuras, según que la oscilación se efectúe hacia las quintas superiores o hacia las quintas inferiores. Sin embargo, en realidad, no hay tonos claros ni oscuros, ya que la impresión de luz o de sombra procede de accidentes exteriores a la esencia tonal de la obra.

Beethoven, al agrandar y modificar el primer tiempo de la sonata, hizo de él una forma perfecta. Sus principales modificaciones son las siguientes:

- 1ª; usar de nuevo la introducción lenta, abandonada desde Corelli.
- 2ª; establecer definitivamente la exposición de temas en varias frases diferentes, que se completan entre sí.
- 3ª; organizar debidamente el paso de transición, que sirve de enlace a los dos temas.

- 4º; exponer el segundo tema en tonalidad diferente, siguiendo el principio de parentesco por notas comunes.
- 5º; suprimir la repetición textual de la primera parte, desde la obra 54.
- 6º; organizar completamente el desarrollo central, alternando los periodos de marcha con los de reposo y estableciendo la progresión hacia los tonos claros y oscuros.
- 7º; añadir un desarrollo final, después de la reexposición, dándole carácter conclusivo.
- 8º; terminar algunas veces con una frase melódica, a modo de resumen y comentario de los temas expuestos anteriormente.

En la obra total de Beethoven se distinguen claramente tres épocas, caracterizadas cada una de ellas por un estilo diferente. El primer periodo, de 1795 a 1801, es puramente de imitación de Haydn y de Mozart, siendo parecida su escritura al estilo galante, en la forma que lo empleó Carlos Felipe Manuel Bach.

En el segundo periodo, de 1801 a 1815, muestra Beethoven cierta inquietud y preocupación, queriendo hacer otra cosa que sus antecesores, sobrepasándolos con geniales innovaciones. Para conseguirlo, se esfuerza en adaptar las formas tradicionales a su nuevo modo de pensar. Entre las innovaciones de esta época está la de suprimir la for-



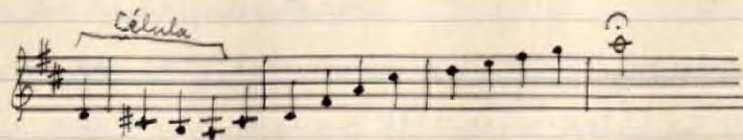
na característica del primer tiempo, aunque comprende enseguida que, con esta innovación, pierden equilibrio las sonatas, tomando aspecto de fantasías; entonces cambia el orden de los tiempos, colocando al final el que debía estar al comienzo. Poco después, se apasiona de nuevo por la arquitectura musical, abandonando las formas más simples, a beneficio del tipo primer tiempo de sonata.

El tercer periodo, de 1815 hasta su muerte, comprende las obras hechas en los últimos años de su vida, libre de todo convencionalismo y seguro de sí mismo y de su arte. Son obras modelos de arquitectura musical, que tocan ya en los límites del romanticismo. Sin embargo, las ideas son un poco más secas, más cerebrales, de expresión menos humana, quizás por exceso mismo de perfección. El desarrollo es más complejo y la sonatidad algo deficiente, lo que fácilmente se explica por el progreso de su sordera. En este periodo utiliza Beethoven dos grandes elementos: la ampliación temática (variación) y la fuga, considerada como parte integrante de la construcción. Ponemos a continuación el análisis de las principales sonatas escritas por Beethoven, en cada uno de sus tres periodos.

Sonata op. 10, n.º 3.

Composta en 1494, está dedicada a la condesa de Braxine.

El primer tiempo está construido a base de una célula melódica inicial, que sirve de punto de partida para los dos temas y también para los desarrollos:



Sigue un paso de transición melódico, que parte de si menor y oscila hacia la. El segundo tema contiene tres frases, llevando la primera la célula generatriz:



La segunda frase es rítmica y la tercera una coda. El desarrollo, también rítmico, está hecho a base del primer tema. La reexposición es normal, estando seguida de un desarrollo conclusivo por la célula inicial.

El Largo, en re menor, tiene cinco sesiones. El tema principal constituye la ba-

se de las secciones 1ª, 3ª y 5ª. En la primera sección, el tema, partiendo de re, oscila a do y termina en la; la segunda vez, modula a si bemol y vuelve a re; en la sección quinta, el tema aparece fragmentado. La segunda sección, en fa, lleva un elemento nuevo; la cuarta, es un magnífico desarrollo del tema principal, envuelto en pasajes dinámicos pianísticos.

El minué, en re, con trío en sol, sigue el mismo plan constructivo de los minúes mozartianos.

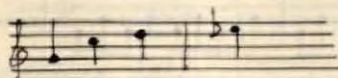
El rondó se compone de los siguientes elementos:

- 1º Estribillo, en re, seguido del paso de transición y del segundo tema en la dominante.
- 2º Estribillo y elemento nuevo, que constituye el segundo cuplé.
- 3º Estribillo, paso de transición y segundo tema en la tónica.
- 4º Estribillo, al que sigue una coda.

Sonata op. 13.

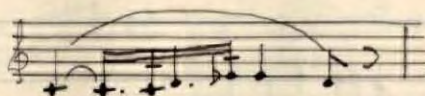
Compuesta en 1798 y dedicada al príncipe Carlos von Lichnowsky, fue editada por

Eder, en 1499, con el título de Gran sonata patética. Es la obra más completa y avanzada de cuantas escribió en su primera época, ofreciendo un curioso ejemplo de célula generatriz:

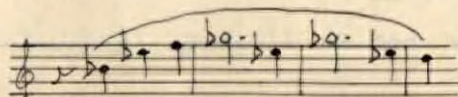


que sirve de base a los principales temas.

Comienza la sonata con una introducción lenta, cuyos elementos se mezclan estrechamente a la marcha del primer tiempo. El diseño melódico de la introducción contiene las notas características de la célula generatriz:

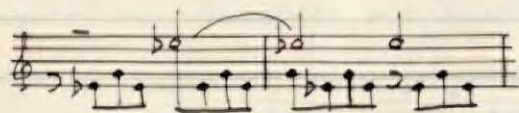


Después de una cadencia en el tono relativo, vuelve a la dominante de do y enlaza con el allegro. El primer tema, después de una inflexión a la dominante, da origen al paso de transición. El segundo tema, en mi bemol, contiene tres frases melódicas: la primera, por la célula generatriz:





recuerda algo la escritura de Scarlatti. La segunda frase tiene carácter dinámico:



La tercera es un simple pasaje de agilidad, que forma cadencia y termina la exposición con un recuerdo del primer tema.

Al comienzo del desarrollo aparece de nuevo la intraducción lenta, aunque mutilada y sin fuerzas, dirigiéndose a la tonalidad de mi. El desarrollo es una lucha del paso de transición con el tema lento, que toma más vida:



Parte de mi y oscila a la dominante de do, preparando la reexposición por un pasaje rápido, a modo de ráfaga. La reexposición es normal, exceptuando el segundo tema, que comienza en fa y termina en do. En la cada vuelve el lento por última vez, sin el acorde inicial y como vencido por el allegro, el cual termina con ritmo vivo el primer tiempo.

El Adagio cantabile es un lied ampliado, con cinco secciones:

1ª, tema en la bemol, que se repite textualmente.

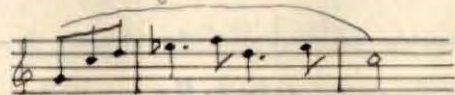
2ª, elemento melódico nuevo.

3ª, repetición del primer tema.

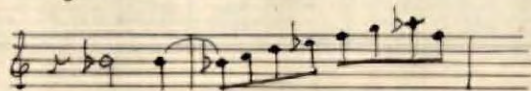
4ª, elemento nuevo en la bemol menor, con modulación a la dominante.

5ª, tema principal, con el ritmo en tresillos de la sección precedente, al que sigue una coda conclusiva.

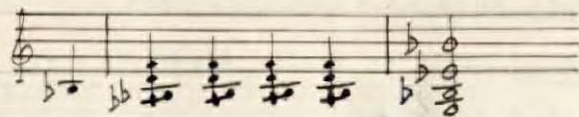
En el Rondo reaparece la célula generatriz:



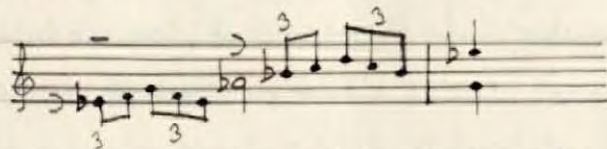
El paso de transición es corto y prepara el segundo tema, que se compone de tres frases: la primera, de gran belleza melódica:



la segunda, de aspecto armónico:



y la tercera francamente rítmica:



El cuplé central está formado por un nuevo diseño en la bemol, expuesto alternativamente por las dos manos. El tercer estribillo enlaza, sin transición, con el segundo tema, que aparece incompleto. Al cuarto estribillo sucede una interrupción, en la bemol, dando lugar a un episodio de contrastes, algo dramático, que sirve de coda final.

Sonata op. 24, n.º 2.

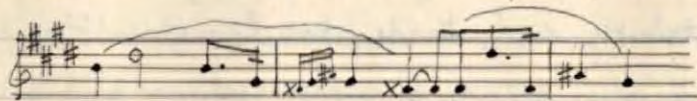
Escrita en 1801 y dedicada a la Condesa Fulietta Guicciardi, probablemente a causa de sus desgraciados amores con dicha dama. Fue editada bajo el título de "Sonata".

ta quasi una Fantasia dedicata alla madamigella contessa Giulietta di Guicciardi". El crítico y musicógrafo Hellstab comparó el Adagio de esta sonata con una excursión nocturna por el lago suizo de los Cuatro Cantones, llamándolo Claro de luna, nombre que ha quedado hasta nuestros días.

El Adagio sostenuto queda ya analizado en otro lugar.

El Allegretto está escrito en re bemol, como enarmónico de do sostenido. Es un scherzo muy breve, de forma normal, que Liszt llamaba "una flor entre dos abismos".

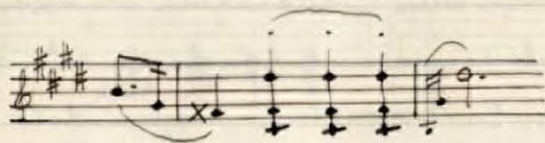
En el final, Presto agitato, aparecen dos elementos del adagio: uno de ellos es el arpeggio que, de acompañante, pasa a primer término, con expresión violenta y con categoría de primer tema; el otro elemento es la sexta napolitana, que interviene en el curso del desarrollo. El segundo tema se subdivide en tres frases, melódica la primera:



la segunda, rítmica y dolorosa:



y conclusiva, la tercera:

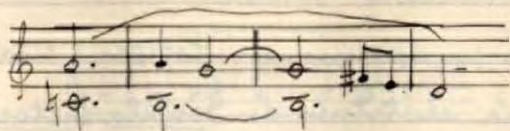


El desarrollo lleva la primera frase del segundo tema a la subdominante, y después a sol, como sexta napolitana, resolviendo en un conducto melódico, que prepara la reexposición. En el desarrollo final figuran elementos del segundo tema y elementos cadenciales, siempre bajo la forma de arpeggios.

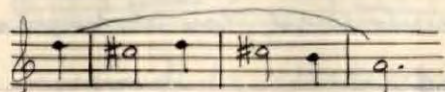
Sonata op. 28.

Compuesta en 1801 y dedicada a Joseph de Sonnenfels. Fue editada por la Cámara de las Artes y de la Industria y, más tarde, por Cramz, en Hamburgo, bajo el título de Sonata Pastoral.

1^{er} tiempo; una séptima, colocada al comienzo, influye armónicamente en el primer tema, haciendo desviar aparentemente la tonalidad hacia la subdominante; a pesar de ello, el tono de re queda invariable:



El paso de transición es muy largo y se compone de varios elementos, el último de los cuales está tomado directamente del segundo tema; este comienza así:



la segunda frase es idéntica a la primera, expuesta una tercera más alta, a la que sigue una frase complementaria.

El desarrollo es magnífico y constituye un modelo de eliminación. Un fragmento del primer tema, parte de sol y la, poco a poco, perdiendo notas, destruyéndose, hasta llegar, en la dominante de si, a un solo acorde.

El Andante es un lied en tres secciones, cada una de ellas construidas en forma binaria, como las suites del siglo XVIII. La tercera sección se diferencia de la primera en que la melodía está sobrecargada de adornos.

El Scherzo es de estructura normal. Vincent d'Indy dice que, a pesar de su

título, es por el ritmo un verdadero minué.

El Rondó es muy curioso por su expresión pintoresca, cual un ensayo de ambiente pastoril, lo que, quizá, justificaría el título de Sonata Pastoral que lleva la obra. El rondó se desarrolla bajo el siguiente plan:

1.^{er} estribillo en ré; transición y segundo tema en la dominante.

2.^o estribillo; elemento nuevo en sol, con el mismo ritmo y en progresión hacia la máxima intensidad.

3.^{er} estribillo; transición y segundo tema en el tono principal; falsa entrada en la subdominante.

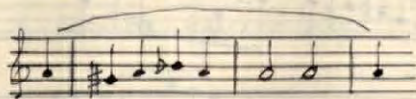
4.^o estribillo, que conserva solamente la pedal del bajo, pues la parte superior parece más bien una variación decorativa.

Sonata op. 31, n.º 2.

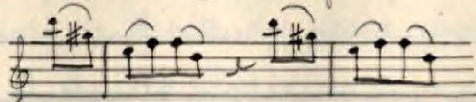
Escrita en 1802 y sin dedicataria.

El Largo inicial, simple adagio, interviene directamente en la estructura del primer tiempo, de un modo algo dramático. El primer tema sirve al mismo tiempo

de transición:



El segundo tema, en la dominante, es inquieto y dinámico:



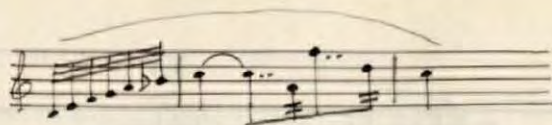
El desarrollo se inicia con el arpeggio de la introducción y continúa a base del primer tema, en estado de marcha, que resuelve en un Conducto, para preparar la reexposición.

El Largo toma gran importancia al reexponerse, presentando el aspecto de un recitado. El paso de transición está suprimido, siendo sustituido por un pasaje rápido en arpeggios, que modula hasta alcanzar el tono inicial. El segundo tema aparece completo.

El Adagio está construido en forma de sonata sin desarrollo. El primer tema se expone en si bemol, siguiendo un paso de transición:

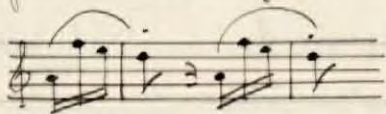


el segundo está expuesto en fa:



Un conducto melódico enlaza la exposición con la reexposición, a la que sigue una coda con los elementos del conducto anterior y una frase final.

El Allegretto es muy interesante por su ritmo persistente. El primer tema:



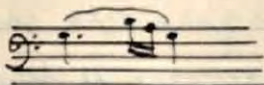
sirve de base para la transición. El segundo tema, en la menor, contiene dos elementos, manteniendo siempre el mismo ritmo. El desarrollo marcha hacia las tonalidades oscuras, y está cortado a la mitad por una falsa entrada del primer tema, en si bemol menor. Después de la reexposición hay un pequeño desarrollo terminal.

Sonata op. 53.

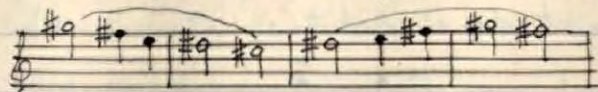
Escrita en 1804 y dedicada al conde Waldstein. A esta misma familia perteneció el famoso Wollenstein, nombre inmortalizado por Schiller en su trilogía. El título

de Susoka que llena la obra carece de toda significación lógica.

El primer tiempo contiene una célula generatriz:



El primer tema es rítmico y se repite dos veces, aunque con orientación y escritura diferente: la primera vez con descenso de tonalidades y la segunda vez oscilando hacia si, como dominante de mi, tono en donde aparece el segundo tema:



La segunda frase es un pasaje dinámico y la tercera, más tranquila, presenta aspecto cadencial. El desarrollo se dirige hacia las subdominantes: fa, si bemol, mi bemol, do bemol (enarmónico de si), utilizando el primer tema, estrechando la célula generatriz y, después, el pasaje dinámico del segundo tema, para resolver en una larga pedal en la dominante de do. En la reexposición, el primer tema se repite también dos veces, oscilando la segunda a la dominante, tonalidad en la que comienza el segundo tema, descendiendo enseguida a do. El desarrollo final, a base de la

Célula generatriz, comienza en re bemol, resolviendo en una última exposición del segundo tema en el tono inicial.

Beethoven compuso un tiempo lento para esta sonata, pero después lo reemplazó por una simple Introducción para preparar el final. La Introducción lleva un corto tema en la subdominante, con modulación a la dominante.

El Rondó fué de larga gestación y su estribillo recibió, en un periodo de varios meses, seis modificaciones, hasta llegar a su estado definitivo. Hay en este tema una afirmación rítmica, que domina todo el rondó:



He aquí el plan de este final, magnífico como música:

Estribillo en do; Coplé en la menor, puramente dinámico y sin gran interés.

Estribillo en do; Coplé en do menor, con elemento nuevo, seguido de un pequeño desarrollo de la célula rítmica, en marcha hacia la dominante.

Estribillo; Coplé parecido al primero, aunque sin inflexión modulante.

Estribillo, con aceleramiento del ritmo; Coplé en forma de desarrollo rítmico.

nico, presentando "por aumentación" la primera frase del estribillo.

Estribillo fragmentado y conclusión.

Sonata op. 81.

Escrita en 1809 y dedicada a su discípulo y amigo el archiduque Rodolfo. El asunto de esta sonata pudo muy bien ser inspirado por el destierro del archiduque en el castillo de Olmutz, lugar a donde fué Beethoven con frecuencia para acompañarle.

Los tres tiempos de la sonata se titulan respectivamente: La despedida, La ausencia y La vuelta, presentando, en conjunto, una gran unidad temática, por estar construida toda ella sobre dos células melódicas:



Dichas células aparecen en los primeros compases de la introducción, que viene a ser un resumen de la obra. El primer tema del Allegro contiene las dos células, la primera desarrollada en el ritmo de la segunda:



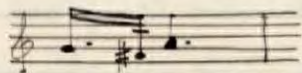
El paso de transición está formado por la primera célula, derecha e invertida:



El segundo tema no es otra cosa que una amplificación de esta misma célula, acompañada por apoyaturas, bastante atrevidas para la época.

El desarrollo, muy poético como sentimiento, consiste en un fragmento del primer tema, interrumpido por dos notas, a modo de queja o lamentación. La reexposición es normal y el desarrollo final, comienza con el diseño de lamentación, el cual, prolongado con una tercera nota, da por resultado la primera célula.

El Andante, construido sobre la segunda célula invertida:



tiene todo el carácter de una interrogación, contribuyendo a ello su armonía, inde-

cisa a causa del acorde de séptima disminuida:

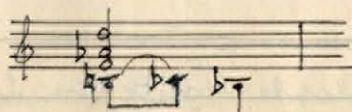


Wagner empleó el mismo diseño, con la misma armonía y con idéntica intención poética, en La Valquiria. La marcha tonal de este tiempo es muy interesante y participa de la misma indecisión del tema, como justificación de su título: La ausencia. He aquí el plan:

Exposición. { Primer tema, en do menor.
 { Segundo tema, en sol mayor.

Reexposición. { Primer tema, en fa menor.
 { Segundo tema, en fa mayor.

Enlaza al final por una modulación enarmónica:



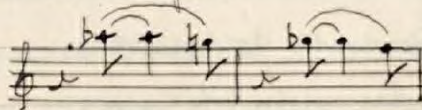
El final comienza con una introducción, en arpeggios, en la dominante de mi bemol,



tonalidad en la cual se expone el primer tema. La célula segunda aparece en el segundo tema, superpuesta sobre ella misma:



En la segunda frase de este tema encontramos, de nuevo, el diseño de queja o lamentación que se expone en el primer tiempo:



Sigue el desarrollo de los dos temas, con una falsa entrada en la subdominante, que da paso a la reexposición.

Sonata op. 90.

Compuesta en 1814, fué dedicada al conde Moritz Von Lichnowsky con ocasión de su casamiento con una actriz de Viena, de quien hacía mucho tiempo estaba e-

namorado. Esta sonata, que tiene solamente dos tiempos, parece escrita siguiendo una intención poética, pues, según cuenta Schindler, el primer tiempo podría titularse "Combate entre la cabeza y el corazón" y el segundo, "Diálogo con la amada". En efecto, el primer tema contiene dos elementos antagónicos, fuerte y rítmico uno de ellos:



do marcha de do hacia fa y la, a base del elemento expresivo, cada vez más exaltado, eliminándolo también. El tercer periodo, en la dominante, es un cruzamiento del elemento rítmico sobre sí mismo, eliminando sus últimas notas.

La reexposición es normal y está seguida de un comentario que amplifica el segundo tema. El elemento rítmico aparece por última vez, pero sin vigor y sin fuerzas, dominado por el lazo de unión, que termina suavemente este tiempo.

El final de la sonata es un verdadero modelo de rondo beethoveniano. Está constituido de la siguiente manera:

Estríbillo en mi; paso de transición y segundo tema en si, con dos elementos, uno dinámico y otro en calma.

Estríbillo; desarrollo de fragmentos anteriores, pasando por do, mayor y menor, do sostenido, menor y mayor, resolviendo en una pedal de dominante.

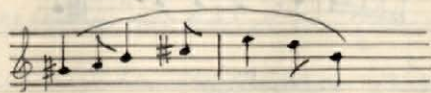
Estríbillo; paso de transición, segundo tema en mi, seguido de un corto desarrollo.

Estríbillo amplificado y modificado, con una coda conclusiva.

Sonata op. 101.

Compuesta en 1815-1816 y dedicada a la baronesa Dorothea Ertmann. Fue editada por Steiner, en 1817, con el título de Sonate für das Hammerclavier.

El primer tiempo es a modo de preludio, aunque construido en forma de sonata, presentando un modelo excepcional de cohesión, por la unidad de sentimiento en los temas y por la persistencia del ritmo. El primer tema, en la:



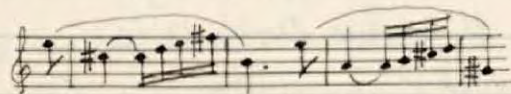
aparece algo indeciso tonalmente, a causa de la casi constante alteración de la tónica. Sin transición, pasa directamente al segundo tema, muy breve y en mi.



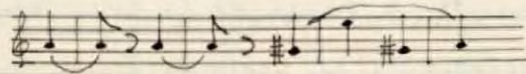
El desarrollo es corto, pero preciso como eliminación. Después de la reexposición hay un desarrollo final por el segundo tema.

La Marcha recuerda la antigua forma de minué. El tema se halla algo fragmentado y, por lo tanto, fatigoso. El trío está escrito en la subdominante y en forma canónica.

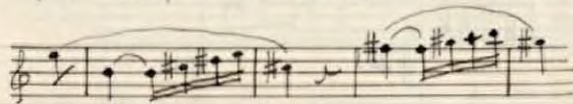
El final es importante por ser la primera vez que Beethoven emplea la fuga como desarrollo. Un adagio sirve de introducción, estando construido en forma binaria: del tono de la pasa a do, volviendo a la. Sigue al adagio un recuerdo del primer tiempo, el cual enlaza con el primer tema, en la:



el paso de transición tiene aspecto melódico:



En cambio, el segundo tema, en mi, es de escaso interés:



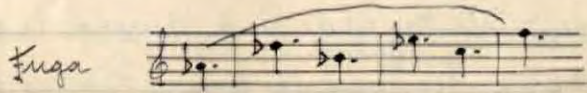
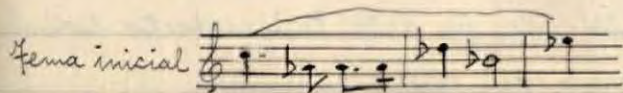
El desarrollo comienza por la coda, la cual da paso a la fuga; ésta es muy irregular de estructura. El motivo, en la menor, está tomado del primer tema y lleva inflexión

nes a do mayor, lo que hace indecisa su tonalidad. Resuelve en la dominante de la, en cuyo tono hay una entrada en el bajo por doble cruentación. La reexposición es normal, terminando con un desarrollo del primer tema.

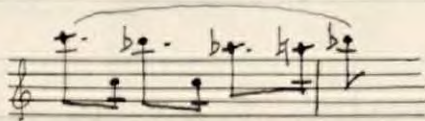
Sonata op. 110.

Compuesta en 1820-1821 y sin dedicatoria. Es la mejor sonata de las que hizo en el último periodo de su vida. Emplea en ella la fuga como medio expresivo, casi dramático, pues la última parte nos presenta al autor en plena crisis de sufrimiento. Expresa la lucha con el abatimiento y después la esperanza y la vuelta a la vida, en un himno de alegría triunfal. Esta sonata, como se ve, representa un drama moral puesto en música, y se comprende que no lleve dedicatoria, ya que Beethoven no podía dedicarla más que a sí mismo, como comentario musical de una convulsión de su propia vida.

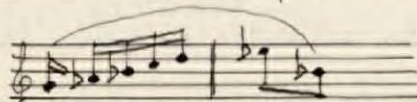
Desde el punto de vista temático, el motivo de la fuga no es más que una simplificación del tema inicial de la sonata:



Comienza la sonata con un Moderato Cantabile, cuyo primer tema está integrado por dos elementos, el generador de la fuga, y una frase melódica que recuerda a Haydn. Una transición en arpeggios, bastante larga, conduce al segundo tema, el cual aparece en tonalidad indecisa:



hasta llegar a la dominante, en una bella frase melódica:

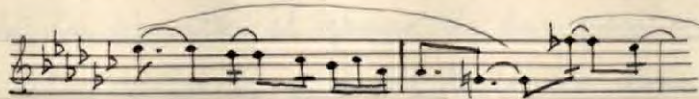


El desarrollo, muy corto, está basado sobre el tema generador de la fuga y pasa por las tonalidades de fa, re bemol y si bemol.

La reexposición del primer tema está acompañada por los arpeggios del paso de transición, oscilando hacia la subdominante y después hacia mi, en cuyo tono aparece la transición, seguida de una falsa entrada del segundo tema. La vuelta al tono inicial es muy violenta y de una dureza incomprensible en un arte tan perfecto como el de Beethoven. Termina el primer tiempo con un breve desarrollo conclusivo.

El Allegro molto es un scherzo de escaso interés, formado por un elemento en fa, el trío en re bemol y la repetición del primer elemento en su tonalidad, con una coda que enlaza con el tiempo siguiente. Lentz asegura que este scherzo representa "el paso de carga de una guardia romana"; Vincent d'Indy ve en él "una broma muy amarga"; otros comentaristas creen que se trata de una canción de estudiantes.

El último tiempo empieza con un recitado, como preparación al arioso dolente. Este arioso constituye una de las melodías más admirables de Beethoven:



La fuga en la bemol, una maravilla de escritura y de expresión, representa, según el autor, el esfuerzo de la voluntad contra el suprimiento, el cual vence en esta primera parte. En efecto, después de una caída tonal, vuelve de nuevo el arioso, en sol menor, pero entrecortado y con acentos de angustia y de desolación, en plena agonía moral. Sin embargo, la voluntad triunfa y un formidable crescendo, a base del acorde de sol mayor, simboliza un llamamiento a la vida. La fuga vuelve de nuevo, en sol, por movimiento contrario, y las fuerzas vienen poco a poco, Poi à poi di nuovo vivente, escribe el autor. Se

aproxima la tonalidad principal y el motivo de la fuga se presenta en su posición natural, seguido de un crescendo, en el cual el motivo disminuido se superpone a él mismo, aumentado, terminando con la exposición del tema, como un himno, ampliando la frase melódica en una coda triunfal.

V

La Sonata moderna.

Los contemporáneos de Beethoven.

Unicamente bajo un punto de vista documental tienen cabida en un estudio histórico-técnico de la sonata, el grupo de compositores denominados falsos clásicos. Las obras de estos músicos y, sobre todo, sus sonatas, son simples imitaciones de las fórmulas beethovenianas. ¿Quién se acuerda en estos tiempos de Hummel, Field, Ries, Moscheles, Kalkbrenner, Dussek y Woelfle? Sin embargo, todos ellos tuvieron su momento de celebridad y alcanzaron gran prestigio. A Woelfle le llamaron sus contemporáneos "el rival de Beethoven". Dos nombres se destacan de este grupo, más bien por sus colecciones de estudios para piano, que por sus sonatas; nos referimos a Cramer y a Clementi.

Juan Bautista Cramer nació en Mannheim, en 1741, muriendo en Londres, en 1858. Alcanzó



gran fama como pianista, viajando sin cesar. Escribió más de cien sonatas, en estilo beethoveniano, y gran cantidad de estudios que se divulgaron en conservatorios y escuelas de música.

Muzio Clementi nació en Roma, en 1746, (algunos musicógrafos aseguran que fue en 1752) y murió en sus posesiones de Evesham (Worcester), en 1832. Clementi es el compositor más fino del grupo de "falsos clásicos". Tiene personalidad artística, hasta el punto de haber influenciado a Beethoven en sus primeras obras, lo que no impidió que Beethoven se influenciase a él al fin de su vida. Clementi triunfó en un concurso de clave celebrado en Viena, ante el emperador, al que concurren Mozart.

Clementi escribió Cuarenta y seis sonatas para Violín y piano y sesenta y cuatro para piano solo. Los temas se aproximan mucho a los de Beethoven. Entre las tres últimas, de las escritas para piano, se encuentra la que lleva por título Didone abbandonata, Scena tragica, compuesta en 1821 y, seguramente, la mejor obra del autor. Tiene el aspecto de un poema, construido en forma de sonata, cuyos tres tiempos están así indicados:

1.^o, Introduzione patética — Deliberando e meditando.

2º, Dolente.

3º, Agitato e con disperazione.

El Romanticismo.

Como una inmensa ola, hacia 1830, invadió el romanticismo los dominios del arte. El romanticismo parece una protesta del renacimiento, es decir, de cuanto pudiese tener origen en el estudio del arte clásico de Grecia y de Roma. Los artistas románticos buscan, ante todo, la novedad, haciendo predominar el elemento subjetivo sobre el formalismo. Naturalmente, esto contribuye un poco al desorden y a la falta de claridad. Los románticos, dejando libre curso a la imaginación, aportan a la música elementos nuevos en cuanto se refiere a los medios de expresión, dejando en segundo término todo aquello que, en formas arquitecturales y en procesos tonales, constituyeron el nervio y la base del clasicismo.

Cinco compositores se destacan en el periodo romántico: Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Schumann. La sonata no avanza nada en este periodo. Su forma queda igual que en el periodo clásico, tal como la establecieron Haydn, Mozart y Bee-



thosen, si bien más brillante en su aspecto exterior, por acercarse a la época del virtuosismo instrumental.

Karl Maria von Weber.

Nació en Eutin (Ducado de Oldemburgo), en 1786, procedente de una familia emparentada con Constanza, la mujer de Mozart. Se dedicó en su juventud a la litografía, si bien abandonó pronto esta clase de trabajos para consagrarse de lleno a la música. Estudió en Viena con el abate Vogler y fue nombrado, en 1813, director de orquesta del Teatro Nacional de Praga. En 1816, el rey de Sajonia le encomendó la organización de un teatro de ópera, francamente alemán, en Dresde. Weber realizó en Dresde una obra admirable, creando el verdadero teatro musical alemán. Murió, víctima de la tisis, en 1826.

La importancia de Weber en la ópera es decisiva, no solamente como labor nacional, sino también como predecesor de Wagner. Escribió sinfonías, oberturas, cantatas, misas, lieder y música de cámara.

Weber ha escrito seis sonatas progresivas para piano y violín, cuatro sonatas para

piano y una sonata para piano a cuatro manos. También se puede considerar como sonata un "duo concertante" para piano y clarinete. En este grupo de obras, que Spitta califica de "fantasías en forma de sonatas", las exposiciones son brillantes y a veces geniales, aunque los desarrollos suelen carecer de plan y toman aspectos indecisos y confusos. La invención melódica de Weber es magnífica y sus ritmos, nerviosos y víviles. El primer tiempo de sus sonatas se aproxima, en algunas ocasiones, a la música dramática. En cambio, los finales parecen simples pasatiempos, alegres y frívolos. En los tiempos lentos hacer oír varias veces un mismo tema con armonías diferentes, modificando los acordes y disfrazando la tonalidad.

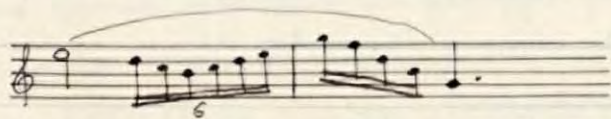
La primera sonata, op. 24, en do, fué escrita en Berlín, en 1812, y dedicada a la gran duquesa Maria Paulowna.

El primer tiempo, en forma de sonata, se compone de un primer tema en la tónica, de un paso de transición muy dinámico y de un segundo tema:

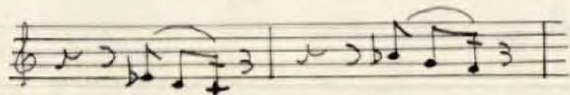


que por llevar el mismo ritmo que el paso de transición se confunde con él. El desarrollo es un poco confuso, haciendo entrar algunos diseños nuevos. En la reexposición aparece el primer tema en mi bemol, oscilando a do desde el paso de transición.

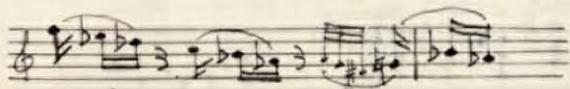
El Andante forma un lied en tres secciones. En la primera sección se expone el tema principal en fa. La sección central lleva tres frases melódicas diferentes: la primera en do mayor:



la segunda, en do menor, con acompañamiento de ritmos entrecortados:



y la tercera, a base del mismo ritmo, en re bemol mayor, de gran amplitud:



En la tercera sección, en fa, el tema principal se repite cuatro veces, sobre armo-

más diferentes.

El minué, en mi menor, tiene la forma y el ritmo de un scherzo beethoveniano.

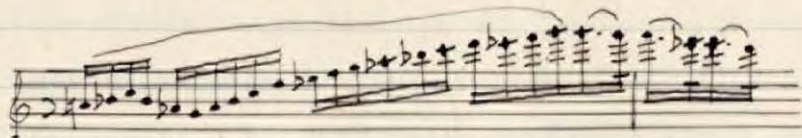
El rondó es el célebre moto perpetuo. Se distingue por su rapidez y su ritmo continuo. Los estribillos y cuplés están estrechamente unidos y se parecen tanto, que es fácil confundirlos, a excepción de un cuplé en la bemol que marca netamente un diseño melódico.

La segunda sonata, op. 30, en la bemol, fué escrita en Praga, en 1816, y dedicada a Franz Lanza.

El Allegro moderato comienza por un tema en dos elementos, que no tienen el menor parentesco entre sí:



sigue un paso de transición dinámico y muy pianístico, que se dirige penosamente hacia mi bemol, en donde comienza el segundo tema: . . .



el cual oscila a do menor, en cuya tonalidad comienza un nuevo diseño, volviendo a mi bemol, para exponer un largo pasaje pianístico, en el que interviene de nuevo el tono de la bemol, a modo de cadencia plagal.

El desarrollo es largo y un poco caótico por la aglomeración de modulaciones imprevistas, las cuales producen un completo desquiciamiento tonal; esta manera de proceder en los desarrollos es frecuente en los compositores románticos. Aparece un nuevo diseño en fa menor.

La reexposición es parcial, omitiendo elementos del primero y segundo temas. El andante, en do menor, es un lied en seis secciones:

1ª, tema principal en do menor.

2ª, tema accesorio en mi bemol, integrado por dos frases, una de ellas sinuosa y de aspecto pianístico, y la otra en ritmo de marcha.

3ª, tema principal en do menor, llevando los bajos la melodía.

4ª, el tema de marcha de la sección segunda reaparece en do mayor.

5ª, tema principal en do menor, cambiando las armonías y modulando hacia mi bemol.

6ª, en forma de coda, por el tema accesorio de la sección segunda.

El Minué, en la bemol, lleva ritmo de scherzo y está escrito con gran apacato pianístico. El trío, en re bemol, tiene gran emoción, reflejando su ambiente sonador la personalidad romántica del autor.

El Rondo no tiene gran interés musical. Consta de cinco estribillos en la bemol. En los cuéplés primero, tercero y cuarto, aparece un diseño rítmico:



en mi bemol, en do y en la bemol, respectivamente. Otro diseño, en re bemol, sirve de base para el segundo cuéplé.

Franz Schubert.

Nació en Lichtenthal, cerca de Viena, en 1794, siendo hijo del maestro de escuela de la villa y teniendo otros diecischo hermanos. Con su padre hizo los primeros estudios de música, los que continuó después con Salieri y Ruzsiska. Ayudando a su padre en la escuela y formando parte de orquestas ambulantes, pasaron varios años de su juventud, hasta que, en 1814, un amigo suyo, Franz Schober, lo llevó a su casa, le puso en contacto con el tenor Vogl y le aseguró una relativa independencia. Schubert residió casi siempre en Viena, a excepción de algunos veranos que pasó con los Esterházy en la finca que estos tenían en Zelesz (Hungria). A pesar de sus buenas amistades y de la popularidad que había conseguido, la vida de Schubert fue siempre precaria, viviendo del escaso producto de sus obras, pues no pudo obtener jamás puestos oficiales. Con Beethoven no llegó a tener relación alguna, a pesar de estar sus casas bastante próximas. Murió en 1828, antes de cumplir treinta y dos años, en una miseria casi completa. Un poco antes de morir quiso estudiar de nuevo la composición y se dirigió al célebre teórico Simón Sechter para recomenzar el contrapunto; esto sucedía el mismo año de su muerte.

La obra musical de Schubert es enorme. Escribió 18 obras para el teatro, entre óperas y Singspiele; Varias misas y el "Canto de los espíritus sobre las aguas", para coros; nueve sinfonías y algunas oberturas y piezas para orquesta; 24 obras de cámara; gran cantidad de piezas y danzas para piano, a dos y a cuatro manos; un rondó para violín; música religiosa, dúos y tríos vocales y, aproximadamente, unos seiscientos lieder.

En el campo de la sonata dejó escritas las siguientes obras:

Tres sonatinas para piano y violín (op. 134).

Tres sonatas para piano a cuatro manos (op. 30, 40 y póstuma).

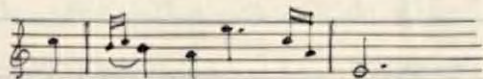
Quince sonatas para piano. Este grupo es de difícil clasificación, por el desorden del autor, bajo el punto de vista cronológico, y la falta de detalles.

La música de Schubert constituye el más acabado modelo de composición romántica. Dotado de una inspiración melódica, casi divina, fue un poco esclavo de sus melodías, a las que sacrificó los demás elementos, constructivos y tonales, de la música. Por esta razón, en las obras de grandes dimensiones, como las sonatas, vemos desarrollos arbitrarios y exposiciones monótonas, a causa del alargamiento o repeticiones de los temas.

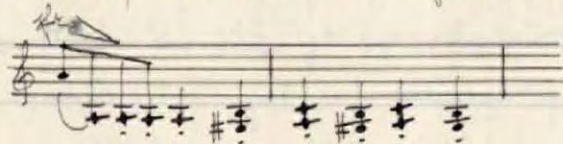
La sonata en la, op. 42, es la más interesante de las escritas por Schubert.



El primer tiempo, Moderato, comienza por un tema:



que repercute incesantemente, como elemento generador. Un paso de transición rítmico:



Conduce al Segundo tema, integrado por tres frases, que recuerdan los diseños expuestos:



El desarrollo está basado en el primer tema y la reexposición reproduce los elementos anteriores, no sin cierta indecisión tonal.

El Andante, en do, consiste en un tema, al que siguen seis variaciones.

El Scherzo, lleva ritmos de cinco compases; el trío es de ambiente poético.

El Rondó tiene cuatro estribillos, de ritmo muy personal, por su libertad dentro de la cuadrestura.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Hijo del banquero judío Abraham y nieto de Moisés, el Filósofo, nació en Hamburgo, en 1809, recibiendo una esmerada educación, gracias a la cual adquirió gran cultura. Berger y Zelter fueron sus maestros en la música, perfeccionando sus estudios con Cherubini. Viajó mucho, de Londres a Italia, de Berlín a Düsseldorf. En esta última ciudad regentó el Teatro Municipal, hasta que marchó a Leipzig, para dirigir los conciertos de la Gesandhaus. En 1836 fué declarado doctor honorario de la Universidad de Leipzig, recibiendo del rey de Prusia, en 1843, el título de Director General de la Música. Murió en 1847, siendo trasladado su cadáver a Berlín.

Mendelssohn escribió, aproximadamente, una ciento setenta obras. Entre ellas se destacan: Las bodas de Canacho, ópera cómica en dos actos; música de essena para



Antígono y para El sueño de una noche de verano; los oratorios Paulus y Elías; varias oberturas, siendo las más conocidas Ruy-Blas y La quita de Ringal; cinco sinfonías; el popularísimo concierto para Violín; 16 obras de cámara, entre tríos, cuartetos, quintetos, sexteto y octeto; gran cantidad de piezas para piano; 83 lieder; más de 60 conjuntos vocales; cantatas, salmos y motetes.

Escribió diez sonatas: una para piano y Violín, otra para piano solo, dos sonatas para piano y Violoncello y seis sonatas para Órgano.

Mendelssohn estudió su arte a fondo; así es que, entre todos los románticos, se destaca por la perfección de su escritura, la seguridad de su técnica y un exquisito buen gusto. Se atribuyen a sus obras dos grandes defectos: uno de ellos es el eclecticismo, defecto inherente a la raza judía, tan apta para apropiarse la personalidad y las fórmulas de los demás; a pesar de ello, es indudable que de la obra total de Mendelssohn se destaca una personalidad inconfundible, que va unida a su labor de arte. El otro defecto es la poca profundidad de su música, la cual se desenvuelve siempre a flor de piel, estando impregnada de cierto sentimentalismo chulgón.

La sonata para piano parece una imitación de Beethoven. El Andante comienza por un recitado, que recuerda al de la sonata op. 101 del gran compositor de Bonn. En el final, se desvía de las fórmulas beethovenianas, apareciendo el ambiente romántico, aunque un poco vulgar.

Frederic Chopin.

Nació en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, en 1809, de padre francés y madre polaca. Comenzó sus estudios musicales con el profesor bohemio Zywny, hasta que el príncipe Radzinskil le facilitó recursos para ampliar sus estudios de armonía y composición, bajo la dirección de Elsner, director del Conservatorio de Varsovia. En 1829 se trasladó a Viena, en cuya ciudad se presentó por primera vez al público, y en 1831, fijó su residencia en París. Chopin no desempeñó nunca cargos oficiales; ganó su vida dando lecciones de piano, siendo muy bien acogido por las familias aristocráticas, francesas y polacas, y formando parte del cenáculo a que pertenecían Balzac, Heine y Liszt. Desde 1836 tenía relaciones amorosas con Aurica Dupin, conocida en el mundo de las letras con el pseudónimo "George Sand". Cuando los síntomas de la tisis to-



maxim caracter de gravidad, George Sand llevó a Mallorca, como niño débil e irritable, al gran músico. En el claustro de la Cartuja de Valldemosa, muy cerca de la ciudad de Palma, hay dos celdas que se disputan el honor de haber albergado a Chopin. Amplias y luminosas, las celdas de la Cartuja disponen de jardincitos cuadrados, testigos mudos de los apasionamientos y reyertas de aquella fantástica y singular pareja, que vivía en completo aislamiento. Los pacíficos vecinos de Valldemosa rehuían todo trato con aquellos dos tipos extraños, enfermo e irritado el y, en cuanto a ella, con sus maneras parisinas, vestida de hombre y tratando con altanería a los campesinos, ¿qué efecto podría causarles?. He aquí lo que dice Maurice Kuffelath: "George Sand es fría y sin emoción para los sufrimientos de Chopin; ni un grito de dolor lanza la escritora. Los progresos de la enfermedad y sus alteraciones de mejoría o empeoramiento, son para ella materia de observaciones y de reflexiones más o menos filosóficas. Analiza, diseña, describe, pero no llora ni una sola vez".

Las relaciones de Chopin y George Sand terminaron en 1844, al agravarse el gran músico. En la primavera de 1849 se inició una ligera mejoría, que aprovechó Cho-

pin para dar algunos conciertos en Londres, lo que fué fatal para él, pues, al regresar a París, su estado era gravísimo, expirando en los brazos de su hermana, que había llegado de Polonia, el 14 de Octubre de 1849.

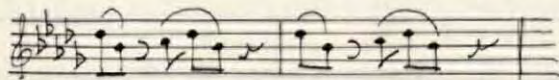
La música de Chopin no es enfermiza. El compositor se alza por encima de las miserias humanas y una exaltación vibrante repercute en sus obras: la "polonesa en la" es un grito de triunfo y el "Vals en mi bemol" una explosión de alegría. Técnicamente, la estructura de su música es siempre la misma: el patrón ternario; con esta forma simple y sin complicaciones sabe defenderse. Cuando quiere abordar formas de mayor envergadura, se pierde en divagaciones. En cambio, sus piezas breves, preludios o mazurcas, son a modo de testamento espiritual. Chopin inauguró, por decirlo así, el virtuosismo pianístico. En otros autores románticos, las dificultades de orden pianístico forman parte de la música; pero Chopin, dejándose ir por los senderos del lucimiento, interrumpe a veces la música, para dar paso a brillantes cadencias, cuya riqueza sonora es su único fin.

La obra de Chopin es puramente pianística. Se exceptúan: 14 cantos polacos para voz y piano; algunos dúos para violoncello y piano; los dos Conciertos, una polo-

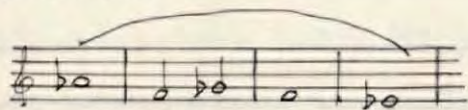
nesa y dos fantasías, que llevan acompañamiento de orquesta, y un trío para piano Violín y Violoncello. Escribió cuatro sonatas, tres de ellas para piano solo y la última, op. 65, para piano y Violoncello.

La sonata en si bemol menor, op. 35, ofrece innovaciones de verdadero interés.

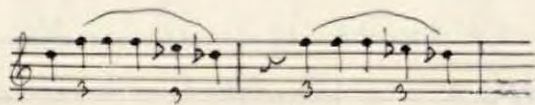
El primer tema del tiempo inicial es de ritmo entrecortado y de expresión inquieta:



Casi sin transición, llega el segundo tema, en re bemol, que se divide en tres frases: la primera muy bella como melodía:

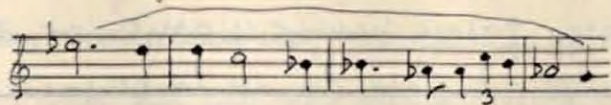


la segunda, que constituye un pasaje dinámico, muy pianístico; y la tercera, breve, como coda cadencial:



El desarrollo lleva como base el ritmo entrecortado del primer tema; y este es, pre-

Esamente, el gran acierto de Chopin, por lo demás muy poco versado en materias de desarrollos. Sobre la base rítmica aparece un nuevo diseño melódico:



La tonalidad es un poco caótica en este desarrollo. Parte, por una modulación violenta, de fa sostenido menor y gira sin cesar, en un verdadero barullo tonal, hasta detenerse en do bemol, de donde pasa a la dominante de si bemol, para preparar la reexposición. Esta es parcial, y se reduce a reexponer el segundo tema con todos sus elementos. En general este tiempo está bien equilibrado y tiene gran emoción.

El Scherzo está construido normalmente. La primera parte, en mi bemol menor, es rítmica y muy pianística. El trío, más lento y en sol bemol mayor, lleva una de las melodías tan características de Chopin, por su expresión sonadora.

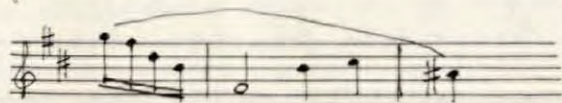
La Marcha fúnebre, una de las piezas más populares de Chopin, ocupa el sitio correspondiente al Andante. Se trata de un lied en tres secciones. En la primera sección, una melodía de aspecto rítmico se desarrolla sobre sí misma, en si bemol menor, con algunas inflexiones a re bemol mayor. La segunda sección está cons-



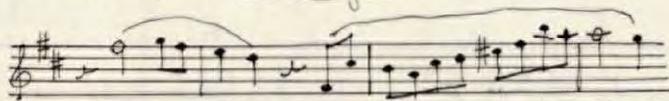
tituida por una larga frase, en re bemol, del más puro tipo chopiniano.

El final de la sonata es una fantasía, en la que las dos manos marchan a la octava, desarrollando un largo pasaje sinuoso y aritmético, que parte de si bemol, oscila a re bemol y vuelve al tono inicial, dando la sensación de algo mordejizo que resbala, sin el apoyo de un acentuación que le diese forma determinada.

La sonata op. 58, en si menor, comienza con un Allegro maestoso, cuyo primer tema es majestuoso y expresivo:



Dicho tema se pierde después, melódica y tonalmente, hasta el punto de confundirse con el paso de transición, el cual es bastante largo y muy movido de tonalidades. El segundo tema, en re mayor:



Consta de tres largas frases melódicas, muy bellas a veces y, en algunos momen-

tos impregnadas de italianismo.

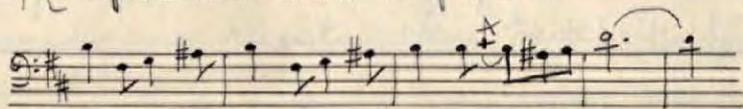
El desarrollo carece de todo plan. En su primera mitad, las tonalidades marchan al azar, atropellándose las modulaciones, sin la menor lógica. En la segunda mitad hay un reposo, a base del segundo tema, en re bemol, y después en mi bemol, seguido de un conducto caótico, que enlaza con el paso de transición.

La reexposición es parcial (como en la sonata op. 35), comprendiendo el paso de transición y segundo tema, completo; en si mayor.

El Scherzo, en mi bemol, está construido normalmente y es delicioso como música, sobre todo en el trío, en si mayor, expresivo y poético.

El Largo, en si mayor, es un lied en tres secciones; la primera y la tercera se resienten un poco de la influencia italiana, pero la sección central, lleva la marca inconfundible de su autor y presta gran relieve a este tiempo.

El final, en si menor, es magnífico, por su brío y su ritmo. Comienza con un tema, de expresión penetrante, que parece un canto de guerra:



Este tema, que se expone dos veces, constituye el primer estribillo. Sigue un pasaje dinámico, de aspecto pianístico y en si mayor, que forma el primer cuplé. En el segundo estribillo el tema está en mi menor, con ritmo contrario de ocho notas por compás, lo que hace aumentar la fuerza rítmica:



El segundo cuplé es idéntico al primero, aunque en la tonalidad de mi bemol mayor. En el tercer estribillo, en si menor, el ritmo es de doce notas por compás, lo que da un dinamismo e intensidad formidables:



Germina brillantemente el rondo con un fragmento del tema, acompañado por un descenso cromático en la región aguda.

Roberto Schumann.

Nació en Zwickau, en Junio de 1810, siendo hijo de un librero. A los nueve años de edad oyó un concierto, en Carlsbad, al pianista Mascheles, que fué para él una verdadera revelación. Desde entonces se dedicó al estudio de la música, primero con Kunstsch, artista modesto, y después con Wieck, su futuro suegro. Al mismo tiempo hacía estudios de Derecho y se apasionaba por la poesía, particularmente por la de Goethe y Byron. Con objeto de adquirir completa independencia en los dedos de la mano derecha, imaginó un sistema ingenioso que consistía en inmovilizar el dedo medio, teniéndolo sostenido por una cuerda pendiente del techo. El resultado, verdaderamente desastroso, fué una parálisis parcial de la mano, que le obligó a renunciar a sus proyectos de pianista virtuoso. A partir de entonces, se dedicó por completo a la composición, estudiando armonía y contrapunto con Dorn, director de orquesta de Leipzig. Casi al mismo tiempo abordó la crítica musical, fundando con otros jóvenes entusiastas la sociedad de los Davidshändler (Compañeros de David) y publicando una revista, Neue Zeitschrift für Musik, que dirigió durante un periodo de diez años y en la que realizó grandes campañas en favor de los

músicos prestigiosos de su país. En 1840, después de grandes obstáculos, se casó con Clara Wieck, la mujer que adoró toda su vida, la que fue para él un mundo de inspiración y una colaboradora infatigable. Es posible que Clara Wieck inculcase a su marido la idea de hacer del piano una orquesta. La grandeza sonora de los Estudios Simfónicos y del Carnaval era completamente nueva. Schumann sufría, desde años antes de su casamiento, grandes crisis nerviosas. Desde 1843 su enfermedad se agravó, comenzando para él una larga etapa de sufrimientos, que debían imposibilitarle toda clase de trabajo. En Febrero de 1854, en un acceso de locura, se arrojó al Rhin; se consiguió salvarle, pero su estado mental era tan deplorable, que fue necesario encerrarle en una casa de salud en Endenich. Vivió aún dos años, muriendo el 29 de Julio de 1856, siendo enterrado en el cementerio de Bonn.

La obra de Schuman es muy extensa. Comprende cuatro sinfonías, varias oberturas, una Fantasia para Violín y orquesta, un Concierto para Violoncello y otro para piano, una pieza para cuatro trompas, una ópera titulada Genoveva (estrenada sin éxito en Leipzig), El paraíso y la Peri y Adventlied (dos obras para voces y orquesta) Requiem y música de escena para el Manfredo de Byron, varias baladas para

Voces y orquesta, escenas de Fausto, Missa sacra, Coros, Canciones, dúos y gran cantidad de lieder, tres cuartetos de cuerda, Quinteto, Cuarteto y tres tríos para piano y cuerda, otras obras de cámara con la colaboración de instrumentos de viento, música para órgano y sus grandes obras para piano.

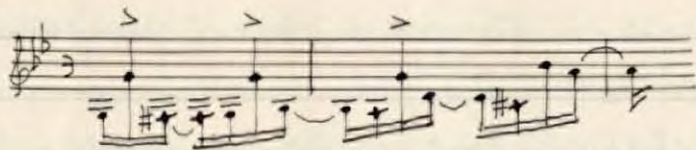
La escritura pianística de Schumann realiza un enorme progreso sobre el piano clásico de Beethoven y no está aún contaminada con el veneno del virtuosismo. Este genial compositor que hizo una orquesta del piano, era un mediano orquestador. Padecía ese miedo, frecuente en los compositores, de que las combinaciones orquestales no respondan, no suenen lo suficiente; y refuerzan los instrumentos, añadiendo timbres; y mientras más refuerzan, menos suena la orquesta. Se comprende esto fácilmente, pues la orquesta es color, policromía, y ya sabemos que el empleo constante de todos los colores reunidos, produce inevitablemente una tonalidad gris.

Schumann escribió tres sonatas y tres sonatinas para piano, y dos sonatas para violín y piano.

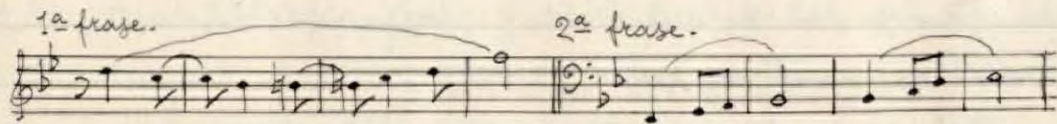
La tercera sonata para piano, en sol, fue escrita de 1833 a 1835, aunque el final data de 1838. Está dedicada a Madame H. Voigt.



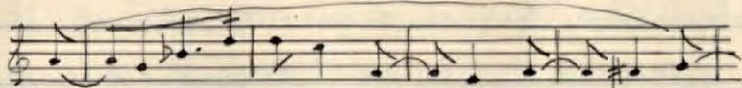
El primer tiempo, en forma de sonata, tiene toda la fuerza melódica y la sugestión, que son peculiares en Schumann. El primer tema, en sol menor, está seguido de un paso de transición:



que oscila a si bemol mayor, en cuya tonalidad aparece el segundo tema, integrado por dos frases, una principal y otra complementaria:



El desarrollo está hecho a base de transposiciones de fragmentos anteriores, que saltan automáticamente de un tono a otro; este procedimiento, algo funesto, será adoptado por compositores de la época moderna. Hacia la mitad del desarrollo hay una nueva frase melódica, detalle muy característico de los románticos:



Otro error de este desarrollo es la vuelta a sol menor, tono inicial, simulando la reexposición que, no obstante, no entra hasta algunos compases más tarde. El segundo tema aparece incompleto en la reexposición, no figurando más que la primera frase. Termina el tiempo con una coda, a base del primer tema.

El Andantino, en do mayor, forma un lied en tres secciones. De expresión intensa, este tiempo se desarrolla con gran unidad rítmica. Un diseño melódico:



Constituye la base del tiempo, desarrollándose con diferentes adornos. En la sección central, el diseño toma mayor vuelo, modulando hasta la dominante de re bemol, para resolver en do mayor.

El Scherzo, en sol menor, es muy corto y de forma normal. El trío, en mi bemol, en la primera parte, modula después, para alcanzar la tonalidad de sol menor.

El Rondo, cuyos temas no tienen gran relieve, es de construcción algo capri-

choza, como puede observarse por el siguiente plan:

- 1^{er} estribillo, en sol menor. Cuplé integrado por dos elementos, uno de ellos melódico y otro de aspecto pianístico, que comienza en mi bemol mayor, oscilando a si bemol menor, en cuya tonalidad inicia un desarrollo modulante, a base del estribillo.
- 2^o estribillo, en sol menor. Cuplé idéntico al anterior, cambiando únicamente las tonalidades, que son: la bemol mayor, oscilación a mi bemol menor y segundo desarrollo modulante.
- 3^{er} estribillo, en sol menor, seguido de una cadencia, que sirve de coda.

Los Compositores modernos.

Johannes Brahms.

Nació en Hamburgo el 7 de Mayo de 1833. Su padre tocaba el contrabajo en un teatro de la ciudad. Estudió los principios básicos de la música con Marxsen, director de la Música Real de Hamburgo, y a los catorce años se le consideraba como un buen

pianista. A los veinte comenzó sus excursiones de conciertos con el violinista Remenyi, y fué entonces cuando tuvo la fortuna de encontrar a Schumann. El gran compositor romántico tuvo frases tan encomiásticas para el joven músico "que venia de Hamburgo", hizo tales elogios de él en su revista Neue Zeitschrift für Musik, que, naturalmente, despertó la atención y la curiosidad de cuantos se ocupaban del divino arte en Alemania. En aquellos años viajó un poco Brahms: fué maestro de música en la corte del príncipe de Lippe, marchó a Suiza y trabajó allí con Kirchner, terminando por instalarse definitivamente en Viena, en 1878, haciendo allí vida sedentaria de soltero quincuon, aficionado a dar grandes paseos por el campo, gustando de la soledad, aunque perteneciese al cenáculo donde concurrían Nottebohm, especializado en estudios sobre Beethoven; Pohl y Wandyczewski, apasionados por Haydn y Mozart; el poeta Kalbeck, el filósofo Billroth, el crítico Hanslick y los compositores Goldmark y F. Strauss. Poco acogedor con los músicos jóvenes, a juzgar por la frialdad con que recibió a Cesar Franck, misántropo y retraído, terminó sus días el 3 de abril de 1897.

Brahms abordó todos los géneros musicales menos el teatro. Escribió cuatro sin-



fonías, dos oberturas, dos serenatas y "Variaciones sobre un tema de Haydn", para orquesta; el Requiem alemán y otras obras más, para voces y orquesta; Cuatro Conciertos; 14 obras de cámara; gran cantidad de piezas para piano a dos y a cuatro manos, entre ellas las Danzas húngaras, un estudio sobre el Perpetuum mobile de Weber y una transcripción para la mano izquierda de la Chacona en re menor de Bach; obras locales, religiosas y profanas; duos vocales; algunas piezas para órgano y unos doscientos lieder.

En la música de Brahms se observan dos defectos: uno de ellos es su mediocridad como orquestador, acercándose mucho en esto a Schumann; el otro defecto es su sistema de desarrollos. Beethoven utiliza un desarrollo diferente para cada obra, según la índole y naturaleza de los temas, pero Brahms es sistemático en sus desarrollos, con la agravante de alargarlos demasiado. Al lado de estos defectos vemos dos grandes cualidades en el compositor hamburgués: Una gran poesía se desprende de su música, poesía real y verdadera, sin el menor truco. Sobre todo, en sus obras de cámara, la emoción íntima, reconcentrada, sale al encuentro del oyente, envolviéndole bajo un manto sonoro, brumoso cual un atardecer norteno.

La otra cualidad es el empleo de temas que, sin ser populares, llevan el sello del pueblo alemán. Gran parte de sus scherzos y de sus finales tienen el carácter de canciones callejeras, semejan el tropel de estudiantes en las ciudades alemanas. Son ritmos vulgares, si se quiere, pero ennoblecidos bajo la pluma de un artista, sin perder por ello la franqueza ruda, ni el contorno ingenuo de la melodía.

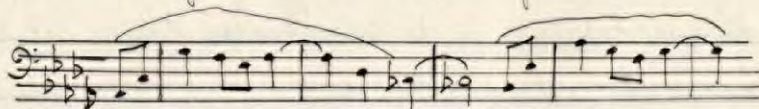
Beahms escribió diez sonatas: tres para piano solo, tres para violín y piano, dos para violoncello y piano y dos para clarinete y piano.

La tercera sonata para piano, en fa, es interesante por la transformación de un tema generador, siguiendo el procedimiento cíclico, que más tarde debían desarrollar César Franck y sus discípulos.

El Allegro maestoso, en fa, está constituido en forma de sonata, conteniendo un tema, con dos elementos, que oscila a la dominante. El segundo tema, que no está precedido por el paso de transición habitual, comienza en la bemol, modulando a re bemol; dicho tema está integrado por tres frases.

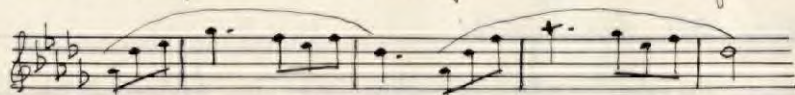
El desarrollo comienza por elementos del primer tema, en do sostenido, como enarmónico de re bemol, siguiendo un reposo en esta última tonalidad, a

base de un fragmento del primer tema, ampliado:



Un trozo en estado de marcha prepara la reexposición, en la que interviene uno de los elementos del primer tema y todo el segundo.

El Andante lleva como epígrafe tres versos de Sternau, sobre la luz de la luna. Está construido como un lied-sonata del tipo beethoveniano. La tonalidad oscila entre la bemol y re bemol, lo mismo en la exposición que en la reexposición. El segundo tema sufre una transformación al aparecer por segunda vez:



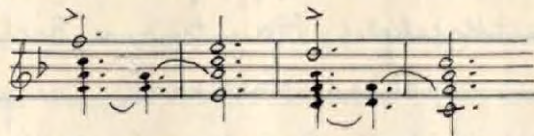
El Scherzo, en fa, sigue la tendencia de oscilar a la subdominante, característica de esta sonata.

El Intermezzo, en si bemol, titulado Rückblick, se separa un poco del marco clásico de la sonata. Se trata de un lied, en ritmo de marcha fúnebre, colocado indudablemente con intención poética y que recuerda el tema inicial

del Andante

El Final, en fa, está construido en forma de rondo:

1^{er} estribillo, en fa, con oscilación a la dominante. Cuple, en fa, con el aspecto de un baceto rudimentario:



2^o estribillo, en fa. Cuple, en re bemol, presentando una curva melódica que parece provenir del primer Cuple:



3^{er} estribillo, en fa, fragmentado. Cuple, a base del mismo diseño melódico de los otros cuplés, aunque transformado inversamente y disminuido:



Edvard Grieg.

Nació en Bergen (Noruega), el 15 de Junio de 1843. Aprendió con su madre las primeras lecciones de música, trasladándose a Leipzig en 1858, para estudiar en el Conservatorio de dicha ciudad con Moscheles, Hauptmann, Richter, Reineske y Wenzel. En 1863 marchó a Copenhague. Richard Nordraak, compositor noruego, influyó de un modo decisivo en la producción de Grieg, pues, según él mismo cuenta, gracias a Nordraak, conoció los cantos populares del Norte y pudo reaccionar contra la escuela ecléctica de Gade. En 1865 y en 1870, viajó Grieg por Italia, conociendo personalmente a Liszt en Roma. En 1871 fundó en Cristiania una Sociedad de Música, que dirigió personalmente hasta 1880. Después se instaló definitivamente en Bergen, en donde murió el 4 de Septiembre de 1907.

Grieg escribió algunas obras para voces y orquesta, la música de escena para el Peer Gynt de Ibsen, Suites y danzas para orquesta, conciertos para piano y para violín, un Cuarteto de cuerda, gran número de obras para piano, a dos y a cuatro manos, y varias series de lieder para canto.

Grieg es, indudablemente, un caso excepcional en la Música; extrema amplitud de cualidades negativas y positivas. Su base tonal y su arquitectura musical son tan disparatadas, que no resisten el análisis, y los diferentes fragmentos de un tiempo son casi siempre extraños unos a otros, a pesar de hallarse juntos. Sin embargo, su música tiene gran atractivo, que proviene, quizá, de la melodía, monótona en su totalidad, pero con cierto color especial, personal y propio de Grieg. Las armonías son interesantísimas siempre, más que por su novedad o atrevimiento, por la colocación de los acordes, tratados verticalmente y enlazados con gran elegancia de escritura.

Grieg escribió cinco sonatas: una para piano solo, tres para Violín y piano y una para Violoncello y piano.

La sonata en mi menor para piano, op. 4, comienza con un Allegro moderato, cuyo primer tema:





Se pierde bien pronto en múltiples elementos, sin conexión unos con otros, pasando sin transición al segundo tema, corto diseño melódico en sol mayor:



constituido por dos frases, las que, tras una cadencia deliciosa, pasan a mi mayor. En esta tonalidad comienza el desarrollo, que es verdaderamente lamentable y que se compone de varios fragmentos del primer tema, siguiendo el principio de transposiciones, tal como lo hemos visto aparecer en Schumann. Este desarrollo pasa por la bemol, tono cogido al azar, y por mi menor, que por ser el tono principal destruye el efecto de la reexposición, situada treinta y siete compases después. La reexposición viene preparada por un largo conducto en la dominante y es de estructura normal, a excepción de uno de los elementos del primer tema que, sin saber por qué, pasa de improvizo a la subdominante.

El Andante consta de tres secciones bastante irregulares. En la primera sección aparece un tema, compuesto por dos elementos, uno en do mayor y el otro modu-
lante. La sección central es tan corta, que parece una preparación de la tercera,

la cual, por contraste, es muy larga, pues los dos elementos del primer tema están ampliados y transformados, llevando entre ellos un episodio dramático.

El Minué es el mejor tiempo de la sonata. Está en mi menor, con el trío en mi mayor y la repetición simplificada. Casi todo él tiene valor armónico, es fino de sentimiento y bonito de sonoridad.

El Final, precioso como elementos musicales, parece, por su construcción, una forma rudimentaria de sonata. Consta de un periodo rítmico, en mi menor y de otro periodo más incoherente, en do mayor, pegado al primero, sin transición. Sigue un desarrollo del primer ritmo, a base de transposiciones y repeticiones, terminando con la reexposición y una coda algo ampulosa.

César Franck.

Nació en Lieja, el 10 de Diciembre de 1822, haciendo en su ciudad natal los primeros estudios musicales e ingresando después en el Conservatorio de París, donde estudió con Zimmermann, Leborne y Benoist. Nacionalizado francés y establecido en París, desempeñó las funciones de Maestro de Capilla y, después, Organista de Santa Clo-



tilde. En 1842 fué nombrado profesor de órgano del Conservatorio. Entre sus discípulos de Composición figurán: Vincent d'Indy, Leken, Charles Bordes, Ropartz, Breuille, Chausson, Castillon y Duparc. Murió en Paris, el 9 de Noviembre de 1890.

Frank escribió cuatro oratorios: Ruth, Redención, Las Bienaventuranzas y Rebeca; una misa a tres voces, con acompañamiento de órgano, arpa, violoncello y contrabajo; Varios poemas sinfónicos: Lo que se oye en la montaña, Las Lóidas, El cazador maldito, Los Djins (con piano) y Psiquis (con coros); una sinfonía; Variaciones sinfónicas, para piano y orquesta; un quinteto y cuatro tríos, para piano y cuerda; un cuarteto de cuerda; Varias obras para piano y para órgano; Coros y dos óperas: Hulda y Ghiselle más el Salmo Ch.

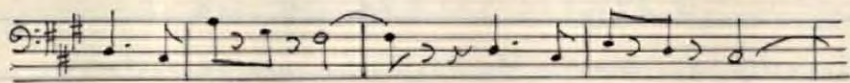
Cesar Frank fué el creador de una escuela en Francia. Apoyado en la tradición Beethoveniana, realizó grandes progresos en la arquitectura musical, empleando de un modo consciente el desarrollo cíclico, mediante el cual toda la construcción de una obra se deriva, melódica y rítmicamente, de una o varias células generatrices, con lo cual, la unidad total es absoluta. La música de Frank, por sus bellezas melódicas, por la profundidad de sentimientos y por la perfección de

su forma, alcanza el más alto nivel entre la producción moderna.

Frank escribió una sonata para órgano y otra para violín y piano.

La sonata para órgano, titulada Gran pieza sinfónica, data de 1861 y está dedicada a Ch. V. Alkan. Consta de tres tiempos, enlazados unos a otros.

Los elementos de la Introducción penetran y toman parte en el desarrollo de la obra. El Allegro, construido en forma de sonata, comienza con un primer tema en fa sostenido:



que sirve a la vez de transición y tiene carácter cíclico. El segundo tema, en la, es más tranquilo y expresivo. El desarrollo toma como base la introducción y el primer tema, siguiendo la reexposición y una coda, en la que vuelve de nuevo la introducción.

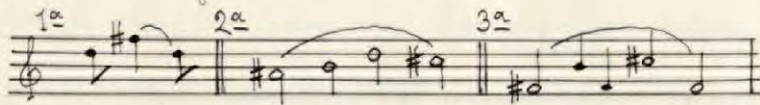
El Andante, en si mayor, forma un lied con tres secciones. La sección central, de ritmo vivo, tiene todas las características de un Scherzo.

El Final comienza por una recapitulación de los temas anteriores, a los cua-

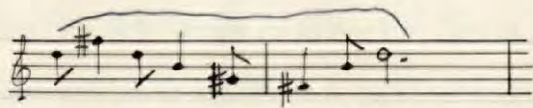


les sigue el tema cíclico, solemnemente expuesto en fa sostenido, desarrollándose en entradas de fuga hasta la terminación de la obra.

La sonata para violín y piano fue escrita en 1886 y está dedicada a Eugène y Théophile Ysaye. Constituye un magnífico modelo de sonata cíclica, estando basada en tres células melódicas generatrices:

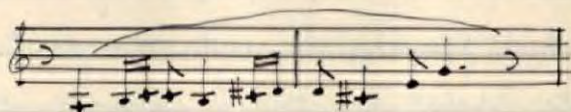


El primer tiempo, Allegretto, en forma de lied-sonata, consta de un tema formado por la primera célula:



Cuyo atractivo proviene de su incierta marcha tonal y también de su armonía, a base de acordes de novena. Dicho tema oscila hacia la dominante, en donde comienza el segundo tema, muy lírico y francamente modulante. La reexposición sigue al terminar la frase anterior, concluyendo por la primera célula.

El Allegro, en re, hace el oficio del primer tiempo habitual. Un tema rítmico y vigoroso se presenta dos veces, primero por el piano y después por el Violín. Se compone de tres frases diferentes, acompañadas por un ornamento dinámico. El tema comienza así:



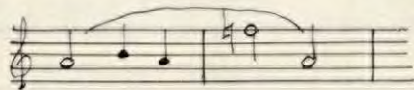
Un breve paso de transición, por la primera célula, prepara el segundo tema, el cual está integrado por tres frases dobles, de fa a la, de fa sostenido a re y a la, terminando en fa. El desarrollo, que es bastante largo, comienza con un recitado, quasi lento, por la segunda célula. Un fragmento del segundo tema aparece enseguida y empieza a marchar, partiendo de la menor y modulando constantemente, combinándose con otros fragmentos del primer tema y preparando la reexposición, que es completamente normal. El desarrollo final es una magnífica subida, que llega a la mayor exaltación, en la que interviene el primer tema y también la primera célula.

El Recitativo-Fantasia, muy original como estructura, tiene de tiempo lento. Cons.



ta de la Fantasia propiamente dicha y de una melodía, a base de varios elementos, en dos secciones, que recuerdan algo la contextura de la antigua suite. La Fantasia se compone de un doble recitado, en la dominante de sol y, después, en la dominante de re, cuyos diseños están formados por las dos primeras células. Sigue al recitado una casi improvisación, que prepara la entrada de la melodía.

La primera sección de esta melodía está en fa sostenido y termina con cadencia en do sostenido, completándose con la tercera célula simplificada:



La segunda sección es complementaria de la anterior, interviniendo también la primera célula. Termina con cadencia en fa sostenido.

El Allegretto poco mosso es, sin duda, el mejor de los cuatro tiempos que integran la sonata. El tema principal forma un cánon perpétuo a la octava, siendo, al mismo tiempo, una melodía admirable como sentimiento y emoción:



La estructura de este tiempo es muy original. El tema principal es, a la vez, estribillo y exposición de sonata. Sigue un cuplé por la tercera célula, acompañada de un ornamento, y un segundo estribillo incompleto, en do sostenido, continuando otro cuplé idéntico al primero, aunque con diferente disposición instrumental. Vuelve de nuevo el estribillo, en la tonalidad de mi y siempre en cánon, pero también incompleto. Todos estos trozos unidos puede decirse que forman la primera parte del tiempo. La segunda parte es un gran cuplé central con todo el carácter de un desarrollo. En efecto, el estribillo se combina con las dos primeras células, marchando hacia si bemol y mi bemol y preparando la gran cadencia melódica del Andante, la cual sirve de entrada al cuarto estribillo, en el tono de la, completo e idéntico al primero, cual verdadera reexposición, por su carácter conclusivo y por sus cadencias en la tónica.



Paul Dukas.

Nació en París el 1º de Octubre de 1865. Estudió en el Conservatorio con Dubois, Guiraud y Mathias, obteniendo el Premio de Roma, en 1888, con la cantata Velleda. Comprendiendo que sus estudios eran aún insuficientes, los empezó de nuevo, no produciendo ninguna obra más, hasta no estar seguro de sí mismo. En 1924 fue nombrado profesor de Composición en el Conservatorio de París. Murió en 1935.

Dukas pertenece a la categoría de artistas cuyas obras están hechas a base de un trabajo lento y consciente; son obras que llegan a ser perfectas a fuerza de talento y de técnica adquirida, pero que raras veces son geniales. Su producción es, por tanto, muy escasa. Ha escrito dos oberturas: El rey Lear y Goetz von Berlichingen, que pertenecen a su primera época. Posteriormente se conocen de él las siguientes obras: Polyeucte (obertura); una sinfonía; El aprendiz de brujo, inspirado en una poesía de Goethe; Variaciones sobre un tema de Rameau, para piano; Arriana y Barba Azul, ópera inspirada en un poema de Maeterlinck; La Péri, pantomima; y la sonata en mi bemol, para piano.

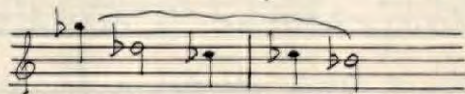
Se trata de una sonata algo sombría, a causa de su tonalidad de mi bemol me-

nos y de su tendencia a oscilar hacia las subdominantes.

El primer tiempo, Modérément vite, presenta el tema en la tonalidad principal, y después en la bemol hacia re bemol como en depresión tonal. Este tema:



Sirve a su vez de transición por medio de progresiones ascendentes. El segundo tema, muy corto, pero expresivo, aparece en do bemol como preparación, modulando después, definitivamente, a sol bemol, en cuya tonalidad se expone ya completo:

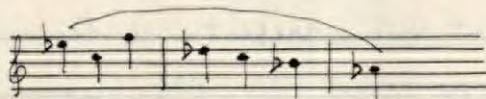


El desarrollo, admirable como plan, es una marcha modulante del primer tema, creciendo en dinamismo y en intensidad, exaltándose poco a poco, hasta llegar a un reposo, en si bemol y en mi, por el segundo tema en cánon irregular, que prepara la reexposición. Termina el tiempo con una cadencia por la sexta napolitana.

El segundo tiempo, Calme. Un peu lent, construido también en forma de sonata, es algo artificial como invención melódica y demasiado complicado bajo el punto de la armonía.



El primer tema, en la bemol:



y el segundo, en mi bemol:



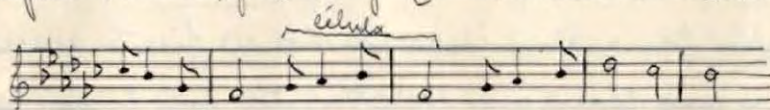
sirven de exposición. Tanto el uno como el otro llenan armonías difusas, con diversidad de matices, que atraen la atención, con grave perjuicio de la línea melódica. La sonoridad es también más deficiente que en el tiempo anterior. La sección central es un desarrollo en tres partes: la primera, a base del primer tema, de sol a fa; la segunda, por el segundo tema, de fa a si; la tercera, por el primer tema, en sol, preparando la reexposición. Esta es completamente normal, aunque con más ornamentos y adornos.

El tercer tiempo, Vivement, es un scherzo rítmico de gran efecto pianístico. Su tonalidad es si menor. La preparación del trío, en acordes, es muy poética y da lugar a un tema de fuga bastante extraño:

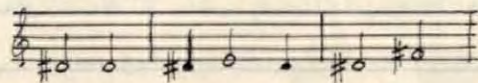


Dicha fuga, integrada por varias entradas irregulares, forma el trío.

El final, en mi bemol, comienza con una fantasía a base de un diseño melódico, que servirá de tema generador para todo el tiempo. Después de varias oscilaciones, aparece el primer tema, magnífico como expresión y que contiene el diseño generador:



Sigue una larga transición, que prepara la entrada del segundo tema, el cual contiene tres frases diferentes. La primera frase está inspirada en el Pange lingua:



La segunda frase es un desarrollo de la primera y, al mismo tiempo, preparación de la tercera, en ritmo de marcha esta última:



El desarrollo central comienza fragmentando los temas principales, siguiendo un largo periodo, en el cual la célula generadora:



Se desarrolla por semitonos ascendentes, hasta llegar a la dominante del tono principal. Después de la reexposición toma gran importancia el diseño generador. Este tiempo es de gran efecto pianístico y más claro que los otros tiempos, como armonías y temas.

Maurice Ravel.

Nació en Ciboure (junto a San Juan de Luz) el 4 de Marzo de 1875. Estudió primero con Henri Ghis y con Charles René, ingresando después en el Conservatorio de París, en donde fue discípulo de Bériot, Pessard, Gédalge y Fauré, obteniendo el segundo Premio de Roma en 1901, con la cantata Myrrha. Desde sus primeras obras se destacó Ravel por sus ingeniosas combinaciones sonoras y su sensibilidad ultramoderna. Años después,

amoldó a su temperamento de alquimista la arquitectura clásica, trazándose una línea recta. Artista de laboratorio, presenta en sus obras un preciosismo audaz y exquisito, que lleva como base una gran técnica. Murió en 1937.

Ravel, gracias a su técnica, ha podido abordar todos los géneros musicales: L'heure espagnole, Ópera en un acto; Daphnis et Chloé, poema coreográfico; Rapsodie espagnole; La Valse; Bolero; para orquesta; Cuarteto de cuerda; trío para piano, Violín y Violoncello; sonata para piano y violín; Conciertos para piano y orquesta; Tzigane, para violín; Varias colecciones de melodías para canto; Gaspard de la nuit; Valses nobles et sentimentales; Le Tombeau de Couperin, para piano; Ma mère l'Oye, para piano a cuatro manos (orquestada y representada después), más una fantasía lírica, titulada L'enfant et les sortilèges.

La Sonatine data de 1905. En ella une Ravel sus procedimientos de laboratorio con la forma clásica de la sonata. El primer tiempo, Moderé, es casi mozartiano. Presenta el primer tema en fa sostenido menor, pasando sin transición al segundo, en la mayor, el cual está integrado por tres frases muy breves. Ambos temas son simples y de tonalidad bien clara; pero Ravel se entretiene en disfrazar los acordes, en labor de artífice, dando



muestras de un preciosismo ultramoderno. El desarrollo parte de si menor, por el primer tema, oscilando a re mayor, en cuya tonalidad comienza una subida, a base de la primera frase del segundo tema, que conduce directamente a la reexposición.

El segundo tiempo, Mouvement de Menuet, desempeña las funciones de tiempo lento. Está escrito en re bemol mayor, enarmónico de do sostenido y, aunque muy de lejos, sigue el patrón binario, propio de los minnes diesiochescos. Se compone de dos elementos: el primero en re bemol, con cadencia en fa menor; el segundo elemento, consecuencia del primero, parte de fa menor, pasa por si bemol menor y vuelve a re bemol con un nuevo diseño cadal. Comienza la segunda parte con una brusca modulación a la dominante de la mayor, a base de una variante del tema inicial de la sonata, en cánon, cuyo primer fragmento sirve de célula generatriz:



Vuelven los dos elementos melódicos; el primero, con cadencia en re bemol y el segundo en do sostenido, enarmónico de re bemol menor, terminando con una cadencia litú-

gica, en re bemol mayor.

El primer tema del tercer tiempo, Animé, parece un toque de trompetas. Como casi todos los temas de la Sonatina, se deriva de la misma célula:

1^{er} tiempo. Tema inicial:

2^o tema; tercera frase:

2^o tiempo. 1^{er} elemento:

2^o elemento:

3^{er} tiempo. 1^{er} tema:

2^o tema:

El segundo tema comienza en la dominante de la menor y pasa por los tonos de mi menor y do sostenido menor, apoyándose siempre en las dominantes. El desarrollo, en estado continuo de marcha, se divide en tres partes; la primera y tercera por el primer tema y la parte central por el segundo tema. La reexposición es parcial, pues solamente reexpone el segundo tema, el cual comienza en la dominante de fa sostenido menor y figue por las dominantes de do sostenido menor y fi bemol menor. Termina la obra con una coda, a base de la célula generatriz.

Madrid - 7 de Marzo de 1946.

Segunda Parte

—

VI

La Variación.

—

Se designa bajo el nombre de Variación, la serie de exposiciones de un mismo tema, de tal modo, que cada una de ellas presente un aspecto diferente, por las modificaciones que sufra, bajo el punto de vista melódico, rítmico o armónico, con la indispensable condición de que el tema se ha de reconocer siempre.

El origen de la Variación remonta a la época del canto gregoriano. En efecto, a la primera manifestación del canto litúrgico, con sus neumas simples y sus es-

trofas silábicas, sucedió un periodo de escritura más profusa, como la de los alleluia, plagada de adornos y ornamentos. Este primer ensayo sirvió de punto de partida para un género de Variación que se denomina Ornamental.

La Variación Ornamental parte del principio según el cual, la expresión melódica puede aumentarse por medio de accesorios o modificaciones aportadas a la melodía, sin que esta sufra alteración en su esencia constitutiva. El estudio de la Variación Ornamental, que, en suma, no es más que un complemento del estudio de la melodía, tiene como finalidad, establecer la diferencia de categoría que puede existir entre las notas reales y accidentales de una frase melódica, sin intervención del elemento armónico.

El canto gregoriano presenta un número incalculable de combinaciones melódicas, desde la cantilena primitiva, reducida a su más simple expresión, hasta un exceso de adornos, entre los que apenas se vislumbra el contorno de la línea melódica real. Estudiando detenidamente las melodías gregorianas pueden hacerse curiosas observaciones sobre la manera de ornamentar o deformar una frase melódica, aunque sea imposible dar leyes precisas sobre ello. La sustitución de un pasaje

ascendente por otro descendente; el añadir un grupo de notas a un diseño uniforme; el traslado de acentos y cadencias a sitios diferentes del que tenían en el modelo primitivo, son medios que se han empleado en todas las épocas.

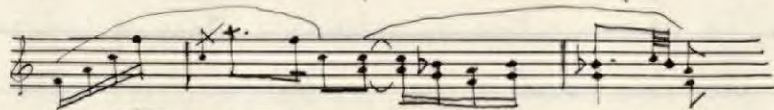
En el periodo de la polifonía subsistió la variación ornamental, con perfecta independencia del contrapunto y de la marcha combinada de voces. Los ejemplos son frecuentes, ya que los compositores de este periodo solían emplear los temas gregorianos, deformándolos y adaptándolos a las necesidades de la escritura polifónica, y también inspirándose en ellos para formar la base de sus obras.

En épocas posteriores, la ornamentación pierde interés y, en vez de pertenecer a la esencia misma de la melodía, pasa a ser un simple accidente. Este estado de la variación ornamental comenzó en la época de los organistas anteriores a Bach y alcanzó su plenitud en los clavicinistas. La explicación es bien natural, si se tiene en cuenta las imperfecciones del clavicordio y la imposibilidad de sostener en él los sonidos; circunstancia agravante esta, que obligó a los compositores clavicinistas a sobrecargar sus piezas de toda clase de grupos de notas, mordentes, apoyaturas y floreos, llegando, sobre todo en Francia, a un completo abuso.

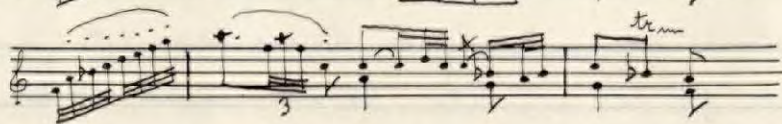


El período clásico detuvo un poco la avalancha de adornos, que amenazaba a sumergir la línea melódica en un mar de notas accidentales. No obstante, el uso del ornamento se había introducido hasta tal punto en la escritura musical, que aún en la época clásica, la mayor parte de los tiempos lentos de Haydn, de Mozart y algunos de Beethoven, están literalmente plagados de arpeggios, de apoyaturas y de grupos de notas. A modo de demostración, damos un ejemplo, tomado de una sonata de Mozart, en el cual un fragmento melódico aparece en dos aspectos: sin adornos y tal como se repite unos compases después:

tema:



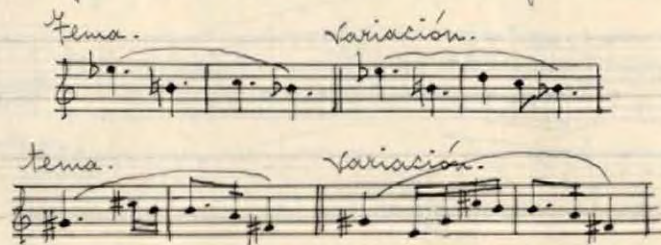
Variación:



La ornamentación melódica se encuentra, sin grandes modificaciones, en los compositores románticos, sobre todo en Chopin, cuyo virtuosismo pianístico influenció sus obras, en las que se encuentran pasajes de esencia ornamental con profusión de adornos, hacien-

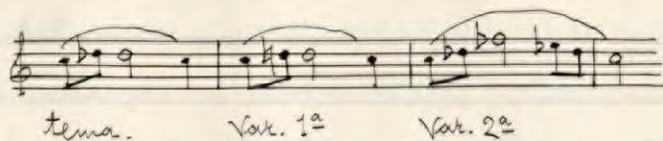
do recordar las fórmulas complicadas del alleluia gregoriano. Estas fórmulas, mucho menos artísticas y de mucho peor gusto, se encuentran en las arias y vocalizaciones de la òpera italiana, escritas por compositores que, en algunos casos, permitieron dejar la cadencia o vocalización al arbitrio del cantante.

Weber supo examinar mejor la variación ornamental, adoptando un sistema que consiste en emplear una fórmula nueva en la repetición del diseño melódico:

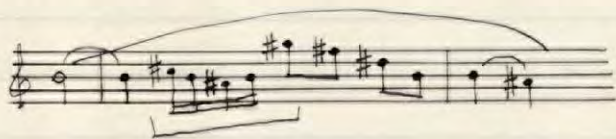


(de Freischütz)

La modificación de Weber ha sido adoptada posteriormente por César Franck y sus discípulos. Entre los numerosos ejemplos que se encuentran, citamos una de las frases de su quinteto para piano y cuerda, en la cual la variación Weberiana se presenta duplicada:

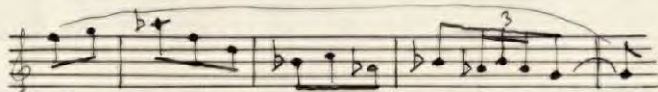


En la época moderna, la variación ornamental subsiste, representada casi siempre por el grupo de notas, característico de la expresión italiana. Así, al menos, ha sido entendida por Wagner, en cuyas obras se encuentran, empleados con profusión, los gruppetti italianos:



"Kristán e Giseo."

En la música española existe el grupo de tres notas, muy característico y que presta a la melodía cierto sabor racial:



"Goyescas" de Granados

En el canto popular andaluz (canto flamenco), la ornamentación es, a veces, tan profusa, que cubre casi por completo la línea normal de la melodía. damos un ejemplo de la saeta en sus dos aspectos, simple y ornamentada, tal como aparecen en nues-

otra obra Canto a Sevilla:

Sacra popular



Sacra ornamentada



Existe otro género de Variación, más exterior y aparente que la ornamental, pero de gran importancia, por haber dado origen a una forma musical conocida bajo el nombre de tema y variaciones. La diferencia esencial entre la Variación decorativa y la ornamental consiste en que, en ésta, el tema mismo se modifica y, en aquella,



el tema subsiste siempre mientras que la Variación circula alrededor, convirtiéndose en adorno contrapuntístico.

El primer estado de la Variación decorativa fué la primitiva Canzona, que consistía en un simple tema en ritmo binario, seguido de una Variación adornada y en ritmo ternario:

tema.

Var.

"Canzone francese". (1694). Pasquini

La canzona debió existir desde el siglo XIII, a juzgar por una estrofa del Dante. En la época de Bach se empleaba todavía, aunque probablemente como forma arcaica.

Más equilibrada resultaba la passacaglia (pasacalle), danza de origen italiano, según unos, y español, según otros. La característica de la passacaglia es el bajo obstinado, que constituye una fórmula armónica repetida constantemente y sobre la cual se dibujan, a modo de variaciones, toda clase de diseños, más o menos adornados con escalas, arpeggios y cuantos ornamentos sean necesarios. Un ejemplo típico de la passacaglia tradicional se encuentra en la séptima suite de Haendel, con la particularidad de estar escrita en ritmo binario, ya que la costumbre hacia ternario su ritmo, como puede observarse en la de Bach, escrita en Weimar hacia 1715. La Passacaglia en do de Bach está basada en un tema gregoriano, al que siguen veinte variaciones en el mismo tono, sin ninguna modulación. Para realizar tal abarde de técnica sin caer en la monotonía, hace falta todo el genio de un Juan Sebastián Bach.

La Chacona supone un gran progreso sobre la passacaglia, aunque el principio del bajo obstinado sea el mismo en las dos formas. Pero, en la Chacona, el tema no consiste en una simple fórmula armónica, sino que, expuesto en la parte superior, presenta una verdadera frase melódica, capaz de llevar toda clase de ornamentos en las



Variaciones que le siguen. La chacóna lleva en sí el principio fundamental de la variación melódica, punto de partida del tema y Variaciones, tal como se estableció definitivamente en el siglo XVIII.

Además de estos tres estados primitivos de la Variación decorativa, es decir, la lanza, la passacaglia y la chacóna, contribuyeron de manera eficaz, a la creación del tema y Variaciones, los dobles de ciertas lanzas que figuraban en la suite, no ya solamente por sus dimensiones y por la profusión de adornos, sino que, a fuerza de aumentar su número convirtiéndolos en triples y en cuádruples, se llegó a crear en el siglo XVIII una forma musical nueva, en la cual se fundía la Variación ornamental con la decorativa.

El tema y Variaciones, tal como su mismo nombre indica, se componía de una melodía concebida de tal manera que pudiera ser susceptible de toda clase de modificaciones, seguida de una serie indeterminada de variaciones, las cuales podían ser ornamentales, deformando por medio de ornamentos la melodía, o decorativas, tomando como base el fondo armónico y las cadencias del tema, al modo de la passacaglia y de la chacóna, sin alterar la melodía que, a veces, desaparece, quedando

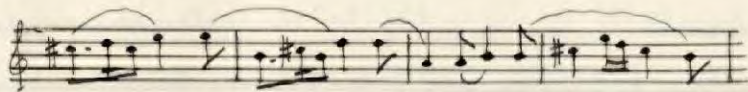
su esqueleto armónico como fundamento de una nueva frase, melódica o rítmica.

Algunos ensayos de tema y Variaciones se encuentran en los compositores ingleses del primer periodo instrumental, entre ellos Byrd, autor de Variaciones sobre temas conocidos en Inglaterra en su época; sin embargo, puede considerarse Haendel como uno de los compositores más antiguos de este género de música. Entre sus Variaciones más célebres figuran las que llevan por título Le forgeron harmonieux. Casi en la misma época, Bach componía sus Variaciones sobre un tema de aria en sol, las cuales contienen una serie de Cánones a diversos intervalos.

No obstante, el verdadero florecimiento de la Variación decorativa pertenece al periodo clásico. Haydn multiplicó las Variaciones en sus sonatas, en sus cuartetos y en sus sinfonías. Citemos como uno de sus más bellos modelos, el himno austriaco del Cuarteto op. 44, concebido según el principio de la antigua passacaglia, sin alterar jamás la melodía, que siempre expone uno de los instrumentos. Es el modelo de Variación que reina en toda esta época, puramente exterior y residiendo únicamente en el contrapunto y en las combinaciones polifónicas que rodean al tema.

Este mismo principio sirve de base a Mozart para sus Variaciones, aunque en

ellas, como en toda la obra mozartiana, se observa siempre el refinamiento y la peculiaridad de escritura peculiares en este compositor. La sonata en La para piano, comienza con un Andante grazioso en forma de Variaciones. El tema parece inspirado en un ritmo popular:



Dicho tema presenta la estructura ternaria, propia de la época.

La 1ª Variación, de aspecto rítmico, rompe los periodos melódico en diseños entrecortados, puramente dinámicos.

La 2ª Variación deforma el tema, aunque de una manera más aparente que real, siempre a base de ornamentos.

La 3ª Variación tiene mayor interés que las precedentes. El modo menor produce un cambio de ser en la expresión íntima del tema, cuyo relieve rítmico desaparece, prescindiendo su nuevo ritmo más intensidad emotiva.

La 4ª Variación contrasta con la anterior y, exceptuando un corto diseño central, es de aspecto armónico y casi plana como melodía; se puede afirmar que el tema

desaparece.

La 5ª Variación es un modelo de ornamentación, a veces tan profusa, que casi se pierde el perfil melódico.

La 6ª Variación, por su ritmo alegre y sus pasajes dinámicos, presenta caracteres de Coda; en realidad, es la más superficial de todas, limitándose, como en la Chacona, a dibujar diseños rítmicos sobre la armonía fundamental.

Muy interesantes son también las Variaciones de la Sonata en re. El tema es una melodía de las más características de Mozart por su expresión y finura:



En la 1ª Variación, el tema adquiere un nuevo ritmo en tresillos, modificándose exteriormente de un modo contrapuntístico.

En la 2ª Variación, unos diseños muy cortos reemplazan al tema.

La tercera Variación es un moto perpetuo, al estilo de los de Corelli, construido sobre el fondo armónico del tema.

La cuarta es también rítmica; el dibujo sonoro pasa a la parte grave, mientras las



Voces superiores cantan marcialmente.

En la quinta y en la sexta se exponen nuevos diseños, siempre decorativos, sin que el verdadero tema entre para nada en las combinaciones rítmicas y melódicas.

La séptima Variación ofrece un cambio de modo, desde luego menos interesante como expresión que el de las Variaciones de la sonata en la.

En la Variación octava vuelve de nuevo Mozart a sus deformaciones rítmicas de orden exterior.

La novena Variación presenta gran interés como escritura, por estar constituida toda ella en imitaciones canónicas, ya en estado directo, ya por movimiento contrario.

Si la 10.^a Variación ofrece poco interés, la 11.^a es, en cambio, la más importante de todas, pues en ella trata Mozart de hacer frases dobles, no ampliando la melodía, sino reexponiéndola, al mismo tiempo que la recarga de adornos y de arabescos. En esta Variación puede estudiarse la fusión de los dos géneros, decorativo y ornamental.

La última Variación, que al mismo tiempo sirve de coda, consiste en una nueva frase decorativa, con la novedad de llevar ritmo ternario, lo que le presta cierto aire de minué.

Beethoven empleó el tema y variaciones tal como se practicaba en su época. Entre las obras de Beethoven pertenecientes a este género se destaca la titulada Seis Variaciones en fa (op. 34), dedicada a la princesa Odescalchi, escritas en 1803. La particularidad de esta obra consiste en que cada variación lleva su tonalidad propia, diferente del tono en que están escritas las otras variaciones, apartándose en esto de la costumbre de la época, que adoptaba una misma tonalidad para todas las variaciones. He aquí el plan tonal y rítmico de las Seis Variaciones en fa.

Tema. En compás de $\frac{2}{4}$; en fa.

1ª variación. En el mismo compás; en re.

2ª var. En compás de $\frac{6}{8}$; en si bemol.

3ª var. En compás de cuatro partes; en sol.

4ª var. En compás ternario; en mi bemol.

5ª var. En compás de $\frac{2}{4}$; en do.

6ª var. En compás de $\frac{6}{8}$; en fa.

Como puede observarse por este plan, la tonalidad parte de fa y desciende por terceras hasta llegar a la dominante, la cual sirve de enlace para volver al tono.

Mayor importancia tienen las Veintay tres Variaciones sobre un vals de Diabelli, una de sus últimas obras, de la que hablaremos al tratar de la ampliación temática.

Entre los tiempos lentos de sus sonatas que adoptan esta forma, se destaca el Andante de la sonata op. 14, n.º 2, y no precisamente por la importancia de las Variaciones, puramente decorativas, sino por su equilibrio rítmico y la perfección de su escritura, acabado modelo de finura y de fluidez. Se compone este Andante de un tema rítmico, con cierto aspecto de marcha, y de tres Variaciones. En la 1.ª Variación, el tema lleva encima, a modo de gírnalda, diseños melódicos sincopados. La 2.ª Variación acusa más el ritmo de marcha. La 3.ª Variación descompone el tema en dibujos y arabescos, tan maravillosamente hechos, que jamás se pierde la expresión melódica. Termina el Andante, verdadero modelo de unidad, por unos fragmentos del tema en forma conclusiva.

En la sonata en la bemol, op. 26, reemplaza Beethoven el primer tiempo tradicional, que no existe en esta obra, por un Andante con Variaciones. El tema, bastante amplio y completo, es muy expresivo y forma una gran frase melódica en tres periodos. Las Variaciones 1.ª, 2.ª y 4.ª, deforman rítmicamente la melodía, presentando contornos y dibujos variados. La 3.ª Variación, en modo menor, es interesante por su intensidad expresiva.

y por cierta tendencia a ampliar el tema. La 5ª Variación comienza con tresillos que ondulan siguiendo la línea melódica, apareciendo poco después el tema, rodeado de arabescos que circulan en torno suyo, hasta que resuelve en una nueva frase cadal, cual breve comentario del tema.

A partir de Beethoven, el Tema y Variaciones se generalizó de tal modo, que se llegó a un completo abuso de esta forma, pues los compositores, abandonando las demás formas musicales, consagraban toda su actividad a componer Variaciones, en las que no siempre brillaba el buen gusto. Entre los compositores que cultivaron este género y precipitaron, como es natural, su decadencia, figuran los nombres de Dussek, Eberl, Woelfle, Kalkbrenner, Czerny, Henselt y Moscheles. Sin embargo, el más famoso fue el abate Gelinek, de quien se conservan ciento ochocientos colecciones de temas con Variaciones, figurando entre ellas las que llevan por tema el Allegretto de la Séptima Sinfonía de Beethoven y otras no menos famosas, basadas en la "Canción del húsar húngaro en París". La celebridad que alcanzó el abate Gelinek inspiró a Weber la siguiente frase: "Ningún tema, en el Universo, escapa a tu génio; sin embargo, a pesar de tantas Variaciones, tú mismo, el más simple de todos, no te variás nunca".



Después de este período de moda en el que hubo un verdadero diluvio de variaciones, no tardó en venir una reacción, cayendo esta forma en el más completo olvido. Pero, si la variación decorativa no sobrevivió a la decadencia que dio con ella en tierra, sus elementos decorativos y ornamentales han servido de materiales para una nueva forma de variación, que podríamos llamar ampliación temática.

Para comprender bien la ampliación temática es preciso suponer que, si los elementos decorativos y ornamentales solamente se refieren a cuanto hay de material en el tema, la ampliación va directamente al espíritu de la melodía, ejerciendo su acción en la esencia misma de la frase melódica. La ampliación comienza desde el momento en que el tema, en su forma original, no puede superponerse, siquiera sea fragmentado, en la variación; esto no quiere decir que sea imposible reconocer el tema, bien por sus fundamentos armónicos y sus fórmulas melódicas, bien por algunos de sus rasgos característicos. En suma, el tema subsiste siempre aunque sea

en estado latente.

El interés artístico de la ampliación temática es, naturalmente, mucho mayor que el de la variación decorativa, pues, en vez de las fórmulas contrapuntísticas y ornamentales de ésta, se deja libertad e independencia a la invención melódica, para hacer un nuevo tema de la melodía original, cual explicación o comentario.

Puesto que la ampliación supone dos estados diferentes del tema, uno simple y otro ampliado, es evidente que su origen proviene de época posterior a la monodía y al canto gregoriano; nace, en efecto, en plena polifonía, en los admirables motetes de Victoria y de Palestrina, en los cuales las frases melódicas se imitan mutuamente, se adornan, agrandan sus periodos, como un ensayo de ampliación rudimentaria. La variación polifónica siguió dos caminos diferentes: uno de ellos, partiendo del ornamento contrapuntístico, dió origen al arte decorativo, cuyo florecimiento fué la forma sinfónica que hemos estudiado bajo el nombre de tema y variaciones; el otro camino, que parte de la primitiva variación, al cambiar un tema litúrgico en polifónico, dió por resultado la ampliación temática.

El tema litúrgico se convirtió de vocal en instrumental y fué conservado co-



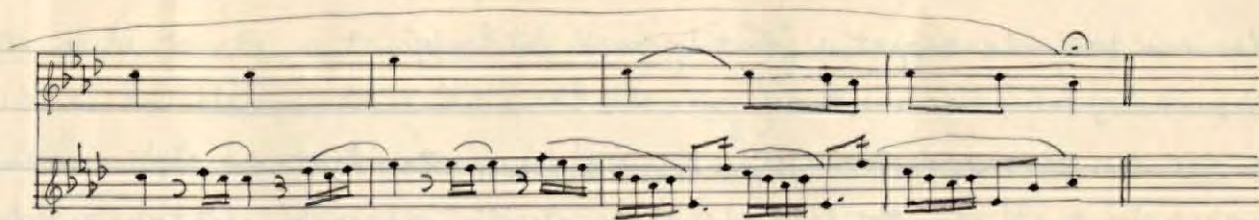
no tradicional por los organistas, que lo emplearon en los versículos, en los litanías y en las fugas. De la amalgama de estas formas y de su contextura melódica nació el Coral con Variaciones, sin duda alguna la forma musical más expresiva de esta época, cuyo principio se apoya en el más alto ideal estético.

En sus comienzos, el Coral con Variaciones participaba simplemente del estilo ornamental y decorativo, como lo demuestran las obras de Pachelbel y de Buxtehude, pero, a partir de Juan Sebastián Bach, la Variación del Coral toma inusitada importancia al separarse de las fórmulas tradicionales y adoptar algunas veces la ampliación, alargando los periodos melódicos del tema y haciendo nacer una melodía nueva, más preponderante y expresiva que la primitiva que le sirvió de base. Compárense los dos estados melódicos del siguiente tema, expuestos en la primera Partita para Órgano de Bach.

tema.

Variación.





En los once corales que compuso Bach hacia 1420 se encuentran magníficos ejemplos de ampliación temática; pero fue más tarde, casi al fin de su vida, cuando dio los modelos más perfectos en este género de variaciones, escribiendo nueve corales, a modo de plegarias, con destino a ser ejecutados durante el oficio religioso. He aquí los títulos de dichos corales y su colocación durante el oficio de la misa.

1º, Kyrie. Dios padre.

2º, Cristo. Consolación del mundo. } (para el Kyrie eleison.)

3º, Kyrie. Dios Espíritu Santo.

4º, Estos son los diez mandamientos sagrados. (para el Evangelio)

5º, Creemos en un solo Dios. (para el Credo)

6º, Padre nuestro que estás en los cielos. (para el Pater noster)

7º, Cristo nuestro Señor vino al Jordán. (para el Agnus Dei)



8º, En una profunda angustia. (Cántico para la Confesión)

9º, Jesucristo, salvador nuestro. (para la Comunión)

Los tres primeros corales, destinados al Kyrie eleison, están tratados siguiendo las modalidades gregorianas. El quinto, Credo, más simple como expresión, contiene un doble pedal. En cuanto al octavo, de profundis, está escrito a seis partes reales.

Parecía que la ampliación temática había desaparecido con Bach, ya que, ni Haydn, ni Mozart, ni ninguno de sus contemporáneos la emplearon, cuando Beethoven, en el último periodo de su vida, hacia 1820, reanudando la tradición de Bach, hizo uso de la más perfecta de las Variaciones, dando con ello nueva modalidad a su música.

La primera vez que Beethoven empleó la ampliación temática fue en el Adagio de la Sonata op. 109:

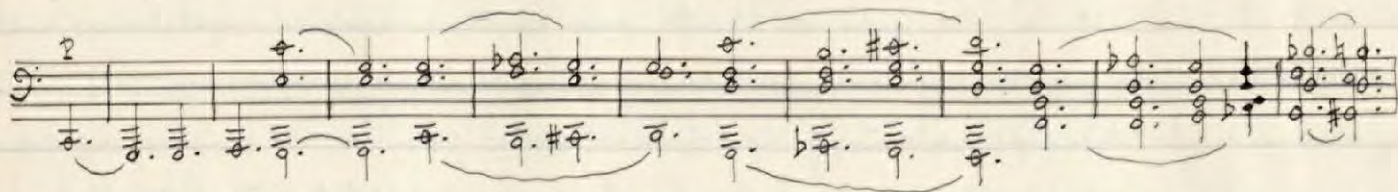


Esta Variación, a pesar de su aspecto decorativo, puesto que reproduce el esquema armónico, participa de la ampliación, por ser un comentario del tema, tomando vida propia.

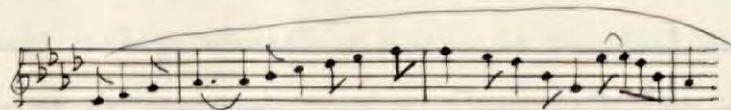
La Allegretto de la sonata op. 111, presenta la ampliación en algunas de sus Variaciones, especialmente en la última, teniendo en cuenta que el tema aparece aquí como una célula melódica. Este caso se repite en las Treinta y tres Variaciones sobre un Vals de Diabelli, lo que nada tiene de extraño, perteneciendo las dos obras a la misma época. La historia de estas Variaciones es muy curiosa. Según parece, el editor Diabelli había compuesto un tema de Vals, en do, perfectamente insípido, destinado a un concurso entre pianistas austriacos, quienes debían completarlo con siete Variaciones, en remuneración de las cuales recibirían ochenta ducados como premio. Beethoven no quiso tomar parte en el concurso, pero se entretuvo en escribir treinta y tres Variaciones sobre dicho tema de Vals, a guisa de entretenimiento y como descanso de la ruda labor que representaba la composición de la Novena Sinfonía y de la Misa en re. Con un tema perfectamente banal y del que toma Beethoven solamente las fórmulas constitutivas necesarias, nace una serie de Variaciones que, poco a poco, ganan en altura, ampliando los periodos e intensificando la expresión. En la 1ª Variación cambia el ritmo de Vals por el de marcha; en la 5ª Variación, la oscilación tonal llega hasta re bemol; las Variaciones 24 y 32 contienen dos fugas. Sin embargo, la mejor de todas es la Varia-



ción 20, magnífico modelo de ampliación y genial comentario del tema:

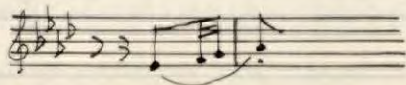


El Adagio del Cuarteto XIII, op. 124, es interesantísimo bajo el aspecto de la ampliación temática. El tema está constituido por una gran frase melódica, en dos periodos y en la tonalidad de la bemol:

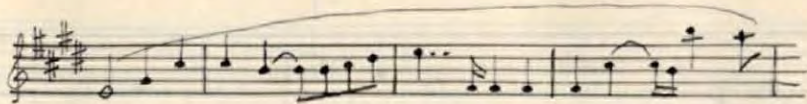


En la primera Variación, el tema, cambiando de ritmo, se inicia en el violoncello y se pierde después en un mar de arabescos, formando una polifonía casi inmaterial.

La segunda Variación, verdadero mosaico de fragmentos brevísimos, no conserva del tema más que las cuatro primeras notas:



En la tercera Variación, en mi mayor, aparece una nueva frase melódica, magnífica como expresión, que es el mismo tema sin adornos, a modo de simplificación:



Esta Variación, única en su género, demuestra la manera personalísima que adoptaba Beethoven al transformar los procedimientos que a él llegaban; de la ampliación temática hizo una fórmula a la inversa, es decir, simplificando.

En la cuarta Variación vuelve el tema en su tono de la bemol, con algunos adornos y ritmos nuevos, siguiendo un pequeño desarrollo sobre las primeras notas del tema. La 5ª Variación, puramente decorativa, presenta un dinamismo casi inmaterial, que recuerda un poco a otras Variaciones de la primera época beethoveniana.

En la época romántica, únicamente Schumann ha empleado la ampliación temática en sus Estudios Simfónicos para piano. En la segunda Variación de dicha obra, aunque decorativa, se encuentra ya una frase melódica nueva, que marcha paralelamente al tema, conservando, sin embargo, su propia personalidad:



2ª Var.

Tema.

En la 2ª Variación, Schumann se aparta por completo del tema, no conservando de este más que el comienzo y la modulación central (do sostenido menor a mi mayor en el tema y sol sostenido menor a si mayor en la Variación). La melodía es bellísima y tiene toda la emoción romántica peculiar en su autor:

Cesar Franck resumió todos los elementos de la ampliación temática, empleándolos de un modo muy personal en sus Corales para órgano.

En el primer Coral, en mi mayor, aparece el tema dividido en siete periodos melódicos:

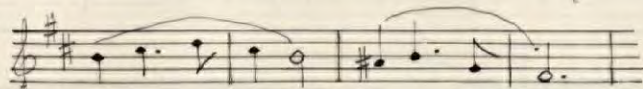


En la primera Variación, los periodos 1º, 3º y 5º están tratados decorativamente y el 4º como conclusión. La segunda Variación comienza por un intermedio, seguido de los periodos 1º y 4º amplificadas y en marcha hacia sol. En la tercera Variación, el 4º periodo empieza a moverse en esta última tonalidad, en tanto que los otros periodos pasan al segundo término; sin embargo, el 4º periodo sale poco a poco de la sombra, por los tonos de si bemol, do sostenido y fa sostenido, hasta llegar a la tonalidad inicial de mi mayor, en donde se expone triunfalmente, llevando todo el interés musical del final.

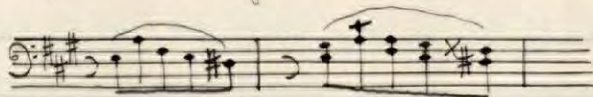
El segundo Coro inicia un tema en si menor, que se repite cuatro veces, cada una



de ellas con mayor aparato ornamental. Dicho tema, que está constituido por dos periodos melódicos, oscila, las tres primeras veces, de la tónica a la dominante, y, la cuarta vez, de la subdominante a la tónica. La primera variación comienza con un tema nuevo, que no es otra cosa que una ampliación del tema inicial:



El tema nuevo está dividido en tres frases diferentes, cortadas por pasajes dinámicos. Sigue un intermedio, con carácter de recitado, que modula a sol menor. La segunda variación, de sol menor a mi bemol mayor, es un desarrollo fugado del tema, escrito de tal manera, que toma el aspecto de una exposición de fuga. La tercera variación, de mi bemol mayor a si menor, contiene tres partes: en la primera, mezclan juntos los dos temas; en la segunda, modulante, aparece un diseño auxiliar:



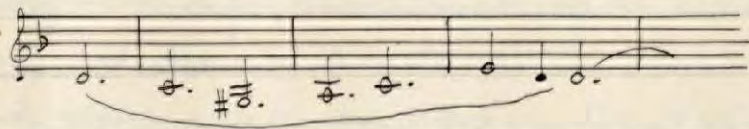
y prepara la entrada de la tercera, en donde se expone triunfal el tema, apoyado en el diseño auxiliar y seguido de la última frase del segundo tema, que

siere de cada.

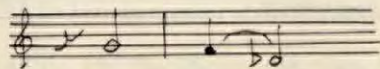
En nuestra obra Sonata-Fantasia, el segundo tiempo está constituido por un "Coral con Variaciones", dispuesto de la siguiente manera: un tema, precedido por un recitado, siere de base al coral. El tema contiene dos elementos: en fa sostenido menor el primero y en fa sostenido mayor el segundo, cuyo carácter expresivo le da aspecto de coral. En la primera variación se presenta el tema con profusión de ornamentos pianísticos y pasajes dinámicos, que, alargando los periodos melódicos, aparenta en cierto modo una ampliación temática. El primer elemento continúa la tonalidad inicial, pero el segundo, tras una brusca modulación, aparece en fa mayor. Una cadencia separa la primera variación de la segunda. En esta variación intervienen elementos del primer tiempo de la obra, los cuales, ornamentados, toman parte en el coral. El diseño inicial de la sonata, en re menor, y el primer tema, en fa sostenido menor, modificación de aquel, están separados por un pasaje pianístico. Otro pasaje en ritmo ternario prepara la entrada de la tercera variación, en la cual el segundo elemento del tema, en re mayor, se presenta con brillante sonoridad, envuelto por una quinielada de arabescos.

Vincent d'Indy escribió en forma de variaciones su poema Ystad. Tomado de la leyenda asiria Isdubar, la diosa Ystad, para obtener la libertad de su amante, prisionero en los Infiernos, se despoja de sus vestidos al pasar por las siete puertas del lúgubre recinto, atravesando desnuda la séptima puerta. La música, siguiendo el símbolo de la leyenda, precede a la inversa, despojando poco a poco el tema de sus ornamentos, hasta presentarlo en su estado más simple, al final, en un gran unísono de toda la orquesta. Tres elementos melódicos forman la base de la obra:

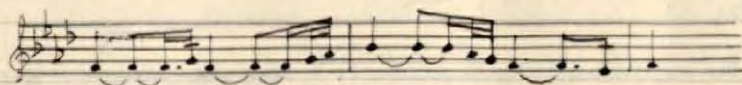
tema principal, en fa:



llamada, diseño formado por las tres primeras notas del tema, que separa cada una de las variaciones de la anterior:



tema auxiliar, en ritmo de marcha:



El plan de Gstar es el siguiente:

Diseño de llamada y marcha, en fa. Primera Variación, también en fa, conteniendo una apariencia armónica del tema. Marcha.

Llamada y Variación 2ª, en mi mayor, con la ampliación de las armonías del tema, las cuales engendran una frase melódica nueva. Marcha, seguida de un corto desarrollo.

Llamada y Variación 3ª, en si bemol menor, que consiste en el diseño de llamada ampliado, sobre las armonías del tema.

Variación 4ª en fa sostenido (sol bemol), sobre el diseño de llamada. Marcha modulante ritmada de otra manera.

Llamada y Variación 5ª, en do menor, en donde el tema comienza a definirse melódicamente. Marcha, en do mayor, formando una frase completa en tres periodos.

Llamada y Variación 6ª, en la bemol, con el tema adornado y en contrapunto.



to a cuatro partes.

Llamada, con aspecto melódico. Variación 4ª, en se menor, presentando el tema en forma rítmica y a dos partes. Llamada y tema completo, al unísono, formando una frase en tres periodos y en la tonalidad de fa mayor. Concluye la obra con la marcha.

La ampliación temática penetra en la música dramática, llenando la trama de la acción y marcando el desarrollo espiritual de los personajes por medio del leitmotiv y de diseños melódicos, que se transforman y se deforman, ornamentándose, simplificándose y sirviendo de base armónica para nuevos temas.

VII

Formas derivadas de la Sonata.

La Fantasia.

Aunque la fantasia supone una completa libertad de ideas y de forma, se acerca tanto a la sonata en la época clásica, que no dudamos incluirla entre sus formas derivadas, a modo de un mosaico de sonata. En la época de Juan Sebastián Bach, la fantasía se consideraba como un género de música opuesto a la fuga. Parecía como un respiro o escape para los compositores de aquel periodo, si se tiene en cuenta el predominio del estilo severo y las estrechas leyes contrapuntísticas que regían entonces.

La Fantasia cromática que precede a la Fuga en re menor está escrita con tal libertad, que no es, en realidad, más que una gran fórmula de cadencia, simple pretexto de Bach para hacer modulaciones imprevistas, pasajes rápidos y utilizar



Cuantos recursos permitía entonces el Etonatismo.

En realidad, fué Carlos Felipe Manuel Bach quien dió el primer impulso a la fantasía, género de piezas que intercalaba en sus Cuadernos de sonatas, para que sirviesen de atractivo, tanto a los editores como al público, y facilitasen la edición y venta de las sonatas. Las fantasías de Carlos Felipe Manuel, como sus sonatas, tienen un interés puramente documental, diferenciándose de estas en la mayor libertad de escritura.

La primera fantasía de verdadero mérito que encontramos es la de Mozart. Se le llama "Fantasía en do" porque comienza y termina en do menor, aunque carece de tonalidad precisa, modulando constantemente. La introducción parte de do menor y modula hacia la dominante, toda ella a base del siguiente diseño melódico:



Sigue a la introducción un Andante en re mayor, de forma binaria, completamente

tonal y sin modulaciones. Un Allegro, en estado de marcha, algo fragmentado y con una frase melódica en el centro, prepara el Andantino, en si bemol, basado en un corto di seño:



El Fin allegro, es también modulante y, disminuyendo en dinamismo, prepara la vuelta de la introducción, cuya tonalidad se afirma, presentando carácter conclusivo. El arte y perfección de Mozart permiten hacer una obra tan equilibrada como la "Fantasía en do" con elementos a veces extraños y antagónicos y con incesantes modulaciones.

Una de las fantasías más célebres es la de Beethoven, por emplear en ella el tema que aparece después en el final de la Novena Sinfonía. Consta de cinco partes, marchando su tonalidad de do menor a do mayor. La Fantasía de Schumann, de gran belleza como música y de mucho aparato pianístico, es simplemente una colección de piezas, de forma ternaria, colocadas unas tras otras, sin ningún elemento de unidad.

Al final del siglo XVIII, la fantasía cambia de rumbo y se aplica a temas de ó-



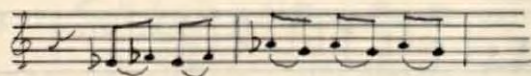
peras, procedimiento muy en boga en la época de los falsos clásicos, bajando considerablemente el nivel de la música, hasta que Liszt realizó de nuevo la verdadera fantasía con sus kapsodias húngaras. Estas piezas están basadas en ritmos populares húngaros y tienen el aspecto de improvisaciones. La segunda kapsodia, indudablemente la más conocida de la colección, es una de las obras más completas de Liszt bajo el punto de vista tonal. Consta de dos partes: la primera, forma un andante, en do sostenido menor y mayor, a base de tres elementos, uno rítmico en la introducción, otro melódico, que constituye la frase principal, y el tercero, que servirá de ritmo en la segunda parte:



La segunda parte, en fa sostenido mayor, algo vulgar aunque de gran color, recuerda como estructura la antigua passacaglia de Bach y de Haendel. Casi

sin modulaciones y a base de un ritmo cadencial, se forman diseños pintorescos, algunos de ellos tomados de la primera parte, tan semejantes entre sí, que parecen variaciones primitivas, tanto decorativas como ornamentales.

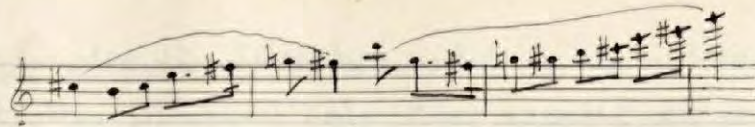
Nuestra Rapsodia Sinfónica para piano y orquesta de cuerda pertenece también al género de la fantasía, con derivaciones bastante estrechas de la sonata. Consta de un andante y de un allegro en mi bemol mayor. En el andante intervienen varios elementos melódicos, que se exponen tras la introducción, la cual toma aspecto de cadencia pianística. Uno de estos elementos, en ritmo de marcha:



está a cargo de la cuerda, modulando a la bemol, para dar paso a una frase melódica:

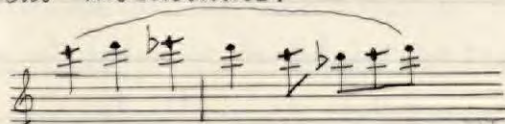


Sigue un conducto, en do, que oscila a mi mayor, en cuya tonalidad aparece otro elemento, expuesto por los Violines:

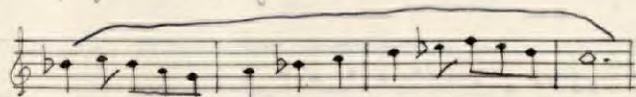


Estos tres elementos se reexponen, con ligeras variantes, formando un trozo binario.

El Allegro Vivo está construido en forma de sonata, con un tema rítmico, en mi bemol mayor; un diseño modulante:



que sirve de transición; y un segundo tema:



en tres periodos y en la tonalidad de si bemol mayor.

El desarrollo está hecho a base del primer tema y del diseño de transición, partiendo de la dominante de fa hasta re bemol; después, el diseño se estrecha, toma aspecto rítmico y, por los tonos de sol bemol y mi mayor, en función de sexta napolitana este último, conduce a la reexposición.

La Obertura.

La Obertura es una pieza sinfónica que se coloca, a modo de pórtico, delante de una obra de grandes dimensiones. A pesar de su carácter sinfónico, entra en ella el elemento dramático, aunque de un modo episódico. En la historia de la obertura se distinguen tres periodos, que se denominan: de la obertura italiana, francesa y alemana.

En la época italiana, la obertura era, simplemente, un corto preludio, o una toccata de algunos compases en allegro y otros tantos en lento, tratados en repeticiones. Como ejemplo de esta época primitiva, mencionemos la obertura, en forma de toccata, del Bélico de Monterberdi. Consta de tres partes. La primera y la tercera son idénticas, a base de una pedal en re, con ritmo alegre y sonoridad de trompetas. La segunda parte, mucho más expresiva y confiada al grupo de violas, contiene una frase melódica, en re menor, con curiosos detalles de armonía, como el siguiente:





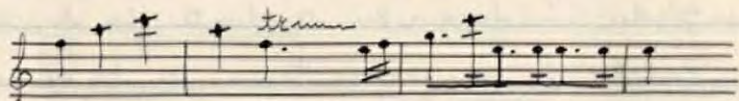
También se llamaba obertura en esta época a las transcripciones instrumentales de los madrigales. Realmente, en este periodo la obertura era todavía una forma rudimentaria y sin verdadera importancia.

Fue Lulli quien inauguró el periodo de la obertura francesa, adoptando una forma en tres partes: lento, vivo, lento, que predominó entre los compositores franceses, aunque en Italia, Alessandro Scarlatti adoptó otra forma diferente, también en tres partes: Vivo, lento, vivo. La forma de Scarlatti no prosperó mucho, pues al final del siglo XVIII los italianos y los alemanes volvieron a la fórmula francesa. La obertura de Lulli contenía, en suma, un trozo lento y patético; un segundo trozo vivo, frecuentemente escrito en estilo fugado; y la vuelta del trozo lento, abreviado casi siempre.

En Inglaterra, al fin del siglo XVII y en todo el XVIII, se escriben oberturas siguiendo indiferentemente las dos fórmulas. Rameau quiso simplificar la forma tradicional, dividiendo la obertura en dos partes; comenzaba con un lento, que modulaba y se repetía en la dominante, terminando con un presto. Muchos compositores, entre ellos Haendel y Bach, emplearon la fuga en el presto final. Gluck sigue la forma de

Rameau, pero haciendo volver el lento hacia la mitad del allegro, fundiéndose con el drama y hasta enlazando con él a veces.

La obertura de Les fêtes d'Hébé, ópera-ballet de Rameau, está construida en dos partes. El lento tradicional está sustituido por un modéré, sin otra significación que una entrada en materia y una afirmación de la tonalidad, que es la de fa mayor. Dicho modéré termina con cadencia en la dominante. El vite que sigue no tiene tampoco gran valor melódico. Basado en el siguiente diseño:



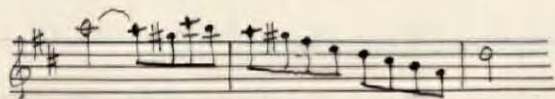
participa un poco de la forma binaria, por la cadencia central en la dominante. Modulaciones habilmente hechas, preparan la vuelta del diseño principal en el tono inicial.

En la "Sinfonía" de la ópera Alceste, de Gluck, el lento se reduce a unos cuantos compases de preparación tonal. Sigue un andante con carácter de moderato, sin gran valor bajo el punto de vista sinfónico, pero admirable como entrada al drama con el cual enlaza. Dicho andante consta de unas cuantas frases, más rítmicas que melódicas, las

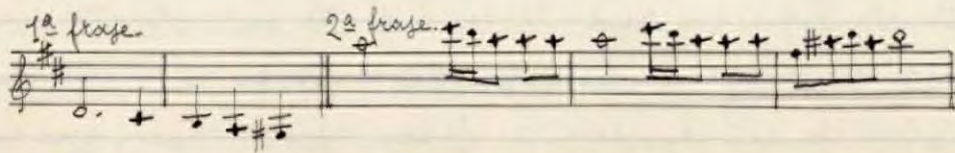


que, comenzando en re menor, oscilan a la menor. En esta tonalidad intervienen los compases del lento, después del cual vuelven las frases del andante, esta vez de la menor a re menor.

En la época clásica, el predominio de la forma sonata no podía menos de influir en la obertura. Fue Mozart uno de los primeros compositores que adoptaron esta forma. La obertura de la ópera Don Juan constituye una pieza puramente sinfónica; no toma del drama más que la escena del Comendador, la cual está reproducida en la introducción. Dicha introducción forma un andante, en re menor, que enlaza con el allegro molto. Este, consta de un primer tema, en re mayor; de un paso de transición melódico, hacia la dominante:



y de un segundo tema en dos frases:



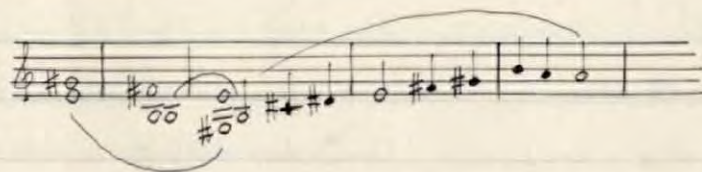
El desarrollo comienza por la primera frase del segundo tema, que presenta aspecto canónico y marcha hacia sol, en cuya tonalidad aparece el primer tema, aunque incidentalmente, pues, al llegar a si bemol, vuelve el segundo tema, que enlaza con la reexposición.

La Obertura de Beethoven constituye una síntesis del drama al cual precede, una lucha entre dos temas, siempre guardando la forma de sonata. Por ejemplo, en la Obertura de Egmont, hay tres elementos diferentes en la introducción, que caracterizan el drama: la fuerza, el amor, la resolución. La Obertura Beethoveniana consta de cinco partes: introducción lenta; allegro, verdadera exposición de sonata, seguida de un desarrollo; episodio, tomado directamente del drama; reexposición de la sonata; coda conclusiva en ritmo vivo.

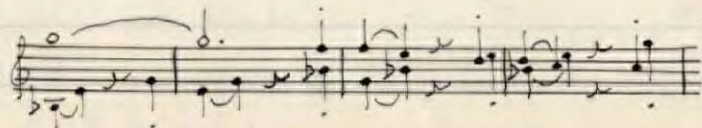
La primera Obertura de Leonora data de 1804, conteniendo un episodio dramático en mi bemol. La segunda, mucho más completa que la anterior, fue escrita en 1805, llevando el tema de Florestán en la introducción y el de Leonora en el allegro. La tercera, compuesta en 1806, es, no solamente la más interesante de las tres, es, además, una de las obras más bellas de Beethoven, por sus ideas



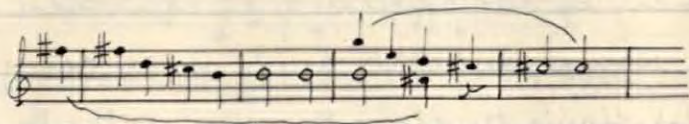
melódicas y las proporciones de su estructura. Consta de las cinco partes tradicionales. La 1ª parte es un adagio, que sirve de introducción; a modo de fantasía, desarrolla diseños melódicos y rítmicos, partiendo de do mayor, con inflexiones a si mayor. La 2ª parte está formada por la exposición de sonata, seguida del desarrollo. El primer tema, en do, se enlaza con el paso de transición, saltando bruscamente a la dominante de si, tonalidad que, a su vez, se convierte en dominante de mi mayor. En este tono aparece el segundo tema:



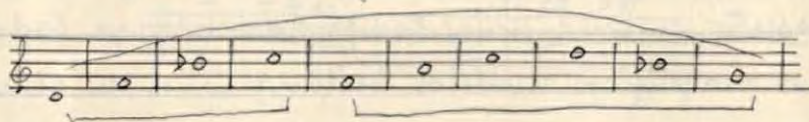
el cual está integrado por varias frases. El desarrollo lleva como base dos fragmentos del primer tema; uno de ellos, va acompañado por un nuevo diseño, produciendo disonancias atrevidísimas para la época:



El otro fragmento toma inflexión melódica diferente de su primer aspecto:



La tercera parte de la obertura es un episodio dramático, a base de una trampa lejana, cuya llamada suena dos veces; a cada llamada sigue un comentario, que no es otra cosa que una modificación del primer tema:



Una falsa entrada, en sol, sirve de conducto para la reexposición, la cual constituye la 4ª parte. Un presto, con elementos anteriores, forma la 5ª parte y finaliza la obertura.

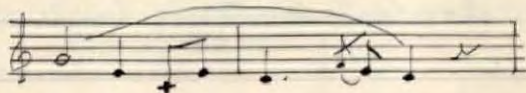
En el siglo XIX, la obertura adoptó dos formas: una de ellas es la misma forma beethoveniana que acabamos de estudiar. La otra, llamada potpourri, es simplemente una fantasía sobre varios temas de la ópera a la cual precede, ligados únicamente



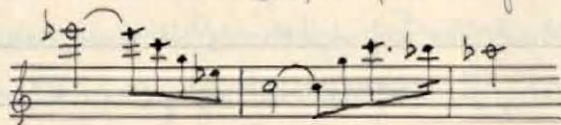
por la misma tonalidad. La obertura en estilo de potpourri se encuentra en las obras de la época judaica, en las operetas y en casi todas las zarzuelas españolas. La sinfonía de la ópera Norma, de Bellini, puede servir como ejemplo de este género de oberturas. Consta de los siguientes elementos: una entrada brillante en sol menor; la exposición, que se compone de un passetto dinámico, en la tonalidad inicial, y de una frase, en terceras, tomadas del dúo: In mia mano alfin tu sei; una parte central, la bemol a si bemol, en donde se reproduce, textualmente, la frase en terceras; la vuelta del passetto, en su misma tonalidad; larga coda en sol mayor.

En Weber encontramos magníficos modelos beethovenianos de oberturas. La única diferencia de construcción consiste en la colocación del episodio dramático, que aparece algunas veces en plena exposición de los temas.

La obertura de la ópera Freischütz merece estudiarse detenidamente, por ser una recopilación del drama y una lucha de sentimientos. El plan beethoveniano está algo modificado, pues, en vez de cinco partes, tiene cuatro solamente, fundiendo en una sola las dos últimas. Comienza con una introducción lenta, a base de un tema de trompas:



A este tema sigue el diseño que caracteriza al tenebroso Samuel, acierto orquestal en el que Weber emplea los clarinetes en su región grave, timbales y *pizzicati* de contrabajos. El *allegro* comienza bajo el imperio del mal, caracterizado por la tonalidad de *do* menor; el primer tema es el de Max, influido por los espíritus infernales:

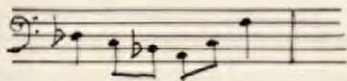


El episodio dramático corta la exposición, presentándose de improviso en el tono de *mi* bemol. Está tomado de la invocación de Max a la noche, llenando, como preparación, varios acordes estridentes de trompas. Después de este episodio continúa la exposición con el segundo tema, también en *mi* bemol, que representa el amor de Agata:



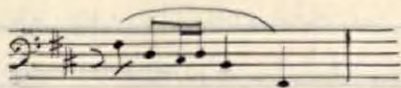


En el desarrollo luchan los dos sentimientos, a los cuales se agrega el diseño de los espíritus infernales:



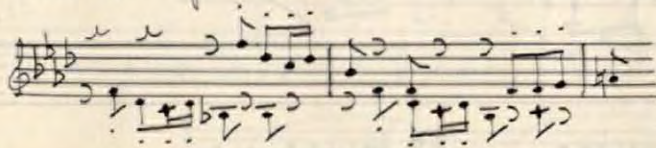
Este diseño sube en progresión ascendente, cual si quisiese dominar todos los sentimientos, hasta que el recuerdo de Agata aparece en la tonalidad luminosa de sol mayor, aunque costado por sombrías apoyaturas de trombones. En la reexposición vuelve el siniestro diseño de Samiel; su influencia es ya inútil, pues triunfa el amor de Agata, cuyo tema se expone, brillantemente, en do mayor.

Mendelssohn, también del grupo de románticos, escribió magníficas oberturas. Una de las mejores es la que lleva por título La grotta de Fingal, escrita, como la Sinfonía Escocesa, después de un largo viaje por Escocia, en 1829. En La grotta de Fingal, Mendelssohn hace labor de orfebre, llevando la perfección hasta el límite, en proporciones, desarrollo y sonoridades orquestales. Toda la obra tiene como base un corto diseño melódico, en si menor, que aparece como primer tema, suprimiendo, por tanto, la introducción lenta empleada por Beethoven. He aquí el diseño:



El segundo tema está constituido por una larga frase melódica, en re mayor, seguida del diseño inicial, que toma aspectos rítmicos nuevos.

El desarrollo, primoroso como concepción, es pintoresco y parece describir el paisaje frente a la macarrillosa gruta de las Hébridas. La sonoridad de la orquesta es de una transparencia luminosa, a través de las llamadas rítmicas, en los instrumentos de viento, y el diseño, que ondula incesantemente en la cuerda. Un reposo, en sol mayor, verdadero reflejo de la superficie de un mar en calma, nos lleva al episodio dramático. Aquí el diseño se hace caricaturesco y burlón:

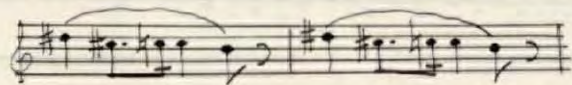


Cual si la gruta se llenase de geniecillos alados y traviesos. La reexposición es normal, terminando la obertura con la tradicional coda, en ritmo vivo, en la que interviene también el diseño inicial.

Las oberturas de Wagner siguen el plan beethoveniano. La de Famhäuseer es un resumen del drama, describiendo la lucha entre el espíritu religioso y el ambiente pagano. La primera parte está hecha a base del canto de los peregrinos, larga melodía en cinco frases, formando un lied en mi mayor. La parte central se subdivide en tres secciones. La primera sección constituye la exposición de sonata, conteniendo, como elementos, un primer tema, fragmentado en diseños cortos:



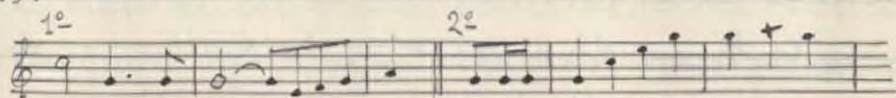
un paso de transición:



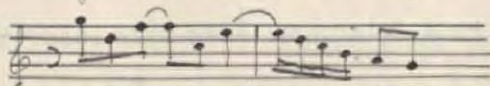
que lleva la tonalidad desde mi mayor a fi mayor; un segundo tema, en esta última tonalidad, que es el "Cántico a Venus". Un cortísimo desarrollo, por los elementos

anteriores, prepara la segunda sección, que es el episodio dramático, entresacado del dúo de Venus y Hamelhäuser. La tercera sección comprende la reexposición del "Cántico a Venus" en mi mayor y de algunos diseños del primer tema. La tercera parte de la Obertura contiene la vuelta del canto de los peregrinos, que reemplaza la coda habitual en ritmo vivo. Es una pieza sinfónica de gran equilibrio tonal y arquitectónico.

La obertura de Los maestros cantores es, quizá, la mejor obra moderna de este género, por la penetración del drama y por ser un alarde de técnica. Se trata de una forma de sonata, con tres temas completos. Los dos primeros, en do mayor, caracterizan a los maestros:



Estos temas se unen por un paso de transición, tomado del leitmotiv de Eva:



Una segunda transición, corta, de ritmo algo inquieto:



prepara la entrada del tercer tema, el de Walther, en la tonalidad de mi mayor:



Este tema, que caracteriza al arte nuevo, modula hasta llegar a mi bemol, en cuyo tono comienza el episodio dramático, verdadero acierto de música y de orquesta. Consiste en un diálogo grotesco entre el tema de los maestros y el de Walther. El de los maestros, en completa caricatura, como si hubiese querido delinear la ridícula figura de Beckmesser, está confiado a los instrumentos de madera, tratados en masa y en continuo dinamismo. El de Walther, en la cuerda y algo amenazante, está un poco descentrado y resulta expresivo por su contraste con el anterior. Pero la verdadera maravilla de la obertura reside en la reexposición, en la cual, la dificultad de los tres temas está resuelta por Wagner de un modo magistral, haciéndolos marchar juntos:



Además, es interesante la idea de colocar el tema de Walthey sobre los que representan a los maestros, como queriendo demostrar que el arte nuevo debe edificarse sobre las bases del antiguo.

Wagner cerró el ciclo de las grandes oberturas. En la música moderna hay algunas obras de este género que, aunque tratadas como piezas sueltas, son interesantes. Entre ellas se destacan las que escribió Vincent d'Indy para la trilogía de Schiller, Wallenstein.

Vincent d'Indy nació en París, en 1851. Recibió de su madre las primeras lecciones de música, estudiando después con Maxmontel y Lavignas y, por último, con Cesar Franck, de quien fue el discípulo predilecto. Organista de Saint-Leu (pueblecito cerca de París) en

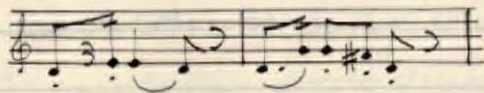


1845, lo encontramos poco después como segundo timbalero de la Orquesta Colonne y director de Coros de la Association artistique, anexionada a la mencionada orquesta. En sus viajes por Alemania llegó hasta Weimar, para visitar a Liszt, asistiendo a las primeras representaciones de la Tetralogía de Wagner (1846) en Bayreuth. Con Charles Bordes y Guillemant fundó, en 1894, la Schola Cantorum, desarrollando desde entonces una gran actividad pedagógica y creando una escuela personalísima de compositores. d'Indy murió en París, en 1931.

La obra de d'Indy es bastante extensa y se apoya en la tradición franco-alemana. Es música algo austera, pero siempre de gran nobleza y magnífica como dominio de la forma. En el género dramático escribió: Attendez-moi sous l'orme, ópera cómica (1882); Chant de la cloche, leyenda dramática inspirada en Schiller (1879-83); Fervor (1894); L'étranger (1901); La légende de Saint Christophe, historia sagrada, (1915); Le rêve de Linyas, opereta (1924). En el género sinfónico se destacan sus tres sinfonías, una de las cuales, la primera, lleva una parte importante de piano; esta obra se titula: Sinfonía sobre un tema montañoso. Escribió también para orquesta: Sauge fleurie, Estas, Choral varié, para saxofón y orquesta, Jour d'été a la montagne, Sour-

nics, Poème des rivières, Diptyque méditerranéen, Concierto para piano, flauta, violoncello y orquesta, Cuartetos, quinteto y trío, música religiosa, Canciones y obras para piano y para órgano.

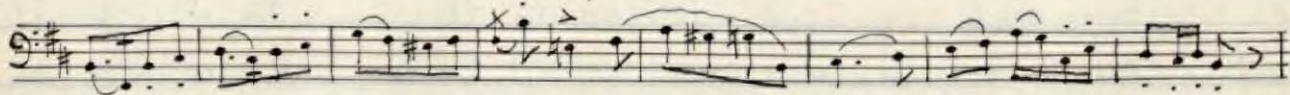
d.º Judy cultivó la Obertura como pieza de Concierto. Su Wallenstein comprende tres oberturas, así tituladas: El Campamento de Wallenstein, Max y Thecla, La muerte de Wallenstein. La más característica de las tres es la primera, que describe la vida de un campamento, siguiendo paso a paso la acción del drama, en la primera parte de la trilogía. La introducción lenta se halla suprimida, comenzando la obertura con la exposición de fonata. El primer tema es completamente rítmico, describiendo la vida y animación del campamento; es una fórmula rítmica en sol mayor. Otro diseño rítmico:



parte de sol mayor y sirve de transición para el segundo tema. Este es francamente popular, en ritmo de vals, algo rudo de sentimiento y subdividido en tres frases, en mi menor la primera y la tercera, y modulante la frase central:



El desarrollo lleva por base el primer tema, en mi mayor, y el paso de transición, en mi bemol mayor, modulando hasta llegar a la dominante de si menor, tonalidad del episodio dramático. Dicho episodio está directamente tomado de Schiller y describe el sermón grotesco de un capuchino a los soldados del campamento. La música de este trozo es una fuga para tres fagotes, sobre el siguiente motivo:



Continúa el desarrollo, combinando el segundo tema con el motivo de la fuga, modulando a si mayor, para exponer en esta tonalidad un tema de llamada, expresivo y penetrante:



que enlaza con la reexposición. El primer tema reaparece en el tono inicial;

el paso de transición, en si bemol; en cuanto al segundo tema, comienza en re menor, continuando después en sol menor. Termina la obra con una coda, en ritmo vivo, a base de los elementos anteriores, incluso el tema de llamada, que cierra brillantemente la obra.

El Concierto

Antecesor de la sinfonía, el Concierto nació en el siglo XVII y, sucediendo a la canción y al madrigal, se situó en la Iglesia y confió el solo, por primera vez, a los instrumentos. Así pues, el modelo más antiguo de esta forma musical es el Concierto de Iglesia (Concerto ecclesiastico), conjunto vocal e instrumental o, por lo menos con órgano, cuyos primeros autores fueron los dos Gabrieli, Banchieri y Viadana. En realidad, estas primitivas obras no eran otra cosa que motetes con bajos cifrados. Todavía Juan Sebastián Bach designaba sus cantatas bajo el nombre de Concerti. Los primeros Conciertos de Iglesia datan de los últimos años del siglo XVI. Ya en el siglo XVII aparece el Concierto de Cámara (Concerto da Camera) en el que figuran instrumentos solistas (solí) y el conjunto (tutti). Corelli parece



ser el iniciador del Concerto grosso, para dos violines y bajo, más el ripieno, o conjunto acompañante. Corelli, Vivaldi, Bach y Haendel siguen el modelo de Corelli, presentando un tema en el tutti, e intercalando, en tonalidades vecinas del tono inicial, trozos o cuplés a cargo de los instrumentos solistas.

Antonio Vivaldi, compositor veneciano, nació en 1648 y ejerció las funciones de maestro de coros, profesor de Violín, director de orquesta, maestro de capilla y, sobre todo, de Virtuoso del Violín, cuya fama fue realmente grande. Especializado en el Concierto, se conservan de él 84 obras impresas de este género, más 80 Conciertos manuscritos, conservados en Dresde, 131 en Turín, y algunos más repartidos en diversas bibliotecas de Europa. Vivaldi adoptó la división tripartita, Allegro-lento-Allegro, equilibrando los conjuntos y solos, y procurando dar variedad rítmica y cierto lirismo a los tiempos lentos. Uno de sus Conciertos más famosos se titula Las Cuatro estaciones. Vivaldi murió en 1743.

Juan Sebastian Bach establece el Concierto para clare, aumentando hasta tres el número de clares. A partir de Bach toma el Concierto dos caminos diferentes: uno de ellos es reducir el número de solistas a uno solo, hasta lle-

gar a la forma moderna del Concierto. Carlos Felipe Manuel Bach siguió este camino, escribiendo Conciertos para un solista. El otro camino consiste en aumentar el número de instrumentos concertantes, hasta llegar a la sinfonía. Karl Stamitz fue de los primeros que siguieron este rumbo.

Stamitz nació en 1746, en Mannheim, siendo discípulo de su padre, Johann, y destacándose como virtuoso en la Viola de amor. Después de recorrer, como concertista, Francia, Alemania y Austria, ejerció las funciones de concertmeister del príncipe Hohenlohe y, más tarde, de director de los Conciertos académicos de Gena. En esta ciudad murió, en 1801. Se conocen de Karl Stamitz 40 sinfonías, entre ellas, 26 sinfonías concertantes, con instrumentos solistas. Una de las mejores sinfonías de Stamitz se titula La caza.

Como forma musical, puede dividirse el Concierto en tres periodos. El más antiguo, periodo de preparación, llega hasta Stamitz, durante el cual la contextura del Concierto toca los límites de la fantasía. Generalmente, la primera parte consiste en una exposición completa de los temas, seguida de una reexposición en el mismo tono. La segunda parte suele consistir en una serie de episodios, en

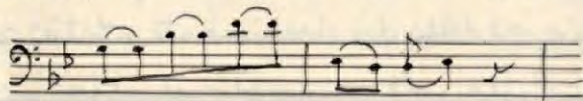
tonalidades próximas, llegando en algunos casos a una cadencia en la cual los solistas toman la palabra. En cuanto a la tercera parte, más corta que las anteriores, es repetición deprimida de la primera o un rondo. Algunas veces, en los primitivos Conciertos italianos, se encuentra en esta tercera parte una frase melódica nueva, sin conexión con los elementos anteriores. Los instrumentos acompañantes y los solistas alternan constantemente, haciendo los primeros las exposiciones y dejando los episodios a cargo de los solistas. El tiempo lento, casi siempre un aria en dos partes en los primitivos Conciertos, suele enlazar con el final, lo mismo que ocurre con las sonatas de la primera época.

Casi todos los Conciertos de Juan Sebastián Bach están contruidos sobre el mismo plan. Tomemos, como modelo, el Concierto en re menor, para Cembalo, con acompañamiento de cuerda. La parte preponderante del instrumento solista no excluye el interés y el relieve del acompañamiento, que dialoga polifónicamente con el Cembalo, formando ese conjunto armonioso, tan propio de la época y, sobre todo, de Bach. No hay, pues, Virtuosismo en este género de Conciertos, anteriores a la época clásica.

En el Concierto en re menor, el tema principal, rítmico y vigoroso, aparece

al comienzo del primer tiempo, Allegro, en un gran unísono, y rige todo el tiempo, dando lugar a una serie de episodios centrales, siguiendo una red de tonalidades próximas, sirviendo de base a una serie de diseños dinámicos y rítmicos, para volver al final, exactamente igual que al comienzo. Los episodios centrales están preparados por cadencias, en la menor, fa mayor, la menor, cadencia interrumpida (que da lugar a un pasaje rápido), y la vuelta al tono inicial de re menor.

El Adagio, en sol menor, está basado en un diseño del bajo:



mente a tonalidades próximas.

El segundo periodo del Concierto corresponde a la época clásica. En este periodo, el Concierto adopta nueva forma, figurando casi siempre un solista y la orquesta acompañante.

El primer tiempo, completamente transformado, consta de una exposición doble, hecha por la orquesta y el solista, que se denomina "primer solo". Después de una parte central, con nuevos elementos a base del solista, sigue la reexposición, también doble, que suele terminar con una pedal de dominante. Esta pedal sirve para preparar la cadencia libre del solista, terminando el tiempo con una última exposición del tema principal. El tiempo lento es siempre un lied en tres partes, y en cuanto al final, es un Rondo, en el cual la orquesta acompañante hace los estribillos y el solista los enlées.

El periodo clásico fué de verdadero florecimiento para el Concierto. En esta época se hacían Conciertos para toda clase de instrumentos, aún los más extraños. Haydn escribió más de cincuenta Conciertos, entre ellos algunos para contrabajo y lira. Mozart compuso cuarenta y tres, también para diversos instrumentos. Su orquesta se

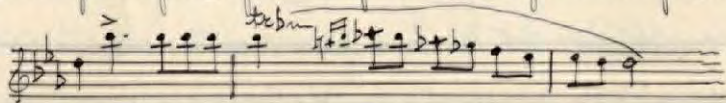
Compañía, a más de la cuerda, de dos oboes, dos fagotes y dos trompas. Beethoven escribió un Concierto para Violín, otro para Violín, Violoncello y piano, y cinco para piano, añadiendo a la Orquesta de Mozart, una flauta, dos clarinetes y timbales. El tercer Concierto de piano fué interpretado por Ries, bajo la dirección del mismo Beethoven. Esta obra data de 1800 y está dedicada al príncipe Luis Fernando de Prusia.

La escritura pianística de este Concierto, se acerca al Virtuosismo instrumental, tal como se entendía en la época beethoveniana y tal como lo permitiría la construcción de los pianofortes primitivos. En cuanto a la forma, este Concierto tiene estrecho parentesco con la sinfonía, aunque sin alcanzar grandes proporciones en sus desarrollos.

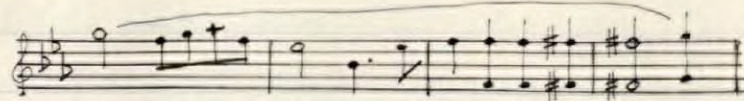
Comienza por una doble exposición del primer tema, en do menor:



primero por la Orquesta y después por el piano. Sigue un paso de transición:

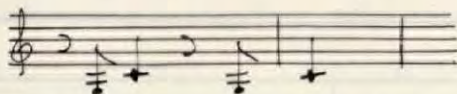


El segundo tema consta de una frase melódica:



que expone el piano y después la orquesta; de un segundo diseño con inflexión a sol bemol mayor, seguido de pasajes pianísticos; y de una coda, a base del primer tema.

El desarrollo es corto y está ritmado, todo él, por un fragmento del primer tema:



El paso de transición adquiere importancia melódica y forma el núcleo del desarrollo. La reexposición es completamente normal. En la coda aparece la tradicional cadencia, alarde de virtuosismo, dejada por el autor al arbitrio del pianista, e incluida después por los arregladores.

El segundo tiempo, *Largo*, forma un lied en tres secciones. En la primera sección, el piano y la orquesta dialogan, exponiendo una melodía en varias frases, que parte de mi mayor, oscilando a la dominante. La sección central, de sol mayor a mi, está integrada por arpeggios en el piano, mientras el fagot y la flauta

exponen diseños en imitaciones. La tercera sección es similar a la primera, aunque lleva gran profusión de adornos, haciendo de ella una a modo de variación ornamental.

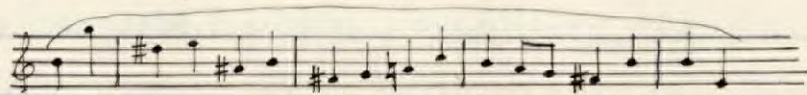
El rondo tiene una sencillez melódica y es tan diáfano, que parece mozartiano. El estribillo, en do menor, se compone de una melodía con dos frases, que expone el piano y repite la orquesta. Hay un corto paso de transición que prepara la tonalidad de mi bemol mayor, en donde aparece el segundo tema. La parte central lleva una melodía nueva, en la bemol mayor, seguida de un desarrollo, con aspecto de conducto que, tras una modulación enarmónica y una falsa entrada en mi mayor, se vuelve en el tono inicial de do menor y da paso a la reexposición. Termina el Concierto con una coda en ritmo vivo, en la que aparece deformado el tema del estribillo.

El Concierto es una forma musical que se prestaba a maravilla para seguir brillantemente la evolución que se operó en la música después del periodo clásico. Menos sujeto a trabas de arquitectura que la sonata y que la sinfonía.

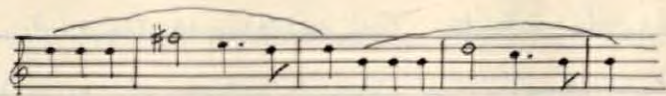
pudo desplegar todos los resortes del virtuosismo, aprovechando, de paso, todos los progresos en la construcción de los instrumentos. Los Conciertos de Chopin y de Schumann son modelos magníficos de la técnica pianística, si bien, sobre todo en Chopin, el acompañamiento orquestal es tímido y de poco relieve sonoro. En este sentido, siempre dentro del grupo romántico, fué Mendelssohn quien mayor perfección alcanzó en la escritura del Concierto.

El Concierto en mi menor para violín data de 1844, y es una de las obras más conocidas de Mendelssohn. Contribuye a ello la perfección, claridad y brillantez de la parte violinística. Su estructura es completamente clásica, procedimiento habitual en este compositor.

El primer tiempo, Allegro molto appassionato, está construido en forma de sonata, iniciando el violín el primer tema, en la tonalidad de mi menor. Dicho tema lo repite la orquesta, siguiendo un paso de transición:



bastante largo, que conduce al segundo tema, en el tono de sol:



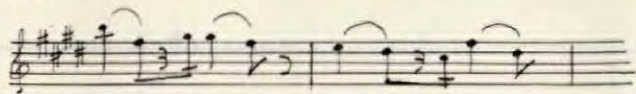
Este tema consta de tres frases: la segunda no es otra cosa que el primer tema que penetra en el segundo, recordando un poco la manera beethoveniana; la tercera frase es un pasaje dinámico del Violín.

El desarrollo está hecho a base de las primeras notas del primer tema, las que, pasando por diferentes tonalidades, resuelven en una cadencia Violinística que enlaza con la reexposición.

El andante forma un lied en tres secciones. La primera sección y la tercera, en do mayor, presentan una melodía, muy expresiva, con la finalidad de hacer cantar el Violín. En la sección central, en la menor, con oscilaciones a re menor, se desarrolla una nueva frase más dinámica, empleando las dobles cuerdas en el Violín solista.

Una intraducción modulante prepara la entrada del final. Dicho final, Allegro molto vivace, en mi mayor, es algo superficial como música y como sentimiento, pero es eminentemente mendelssohniano y recuerda los finos perfiles de la obertura y del scherzo de otra obra del mismo autor: El sueño de una noche de verano.

Está construido en forma de sonata, con un primer tema de tipo scherzo, en mi mayor, y un segundo tema rítmico:



en la dominante. El desarrollo comienza por el segundo tema, siguiendo el procedimiento de eliminación, continuando con fragmentos del primer tema, que llevan como contrapunto una frase melódica nueva, a cargo del violín solista.

Después de la época clásica y de su complemento, el periodo romántico, el Concierto se bifurca, presentando dos aspectos. Uno de ellos es la ampliación de proporciones hasta confinar con la sinfonía; el otro aspecto es la intrusión del elemento pintoresco, entrando en el dominio de la fantasía. En este último aspecto son muy interesantes los modelos que nos ofrece Liszt.

Franz Liszt, una de las figuras más simpáticas de la música, nació en Raiding, Hungría, en 1811. Recibió las primeras lecciones de piano a los seis años, y a los nueve prestaba su concurso en un concierto organizado para el barón de Braun. Czerny y Salieri se en-

cargaron de su educación musical en Viena y, en Paris, Paer y Reicha, puesto que Cherubini, que no podía sufrir a los "niños prodigios", no quiso admitirlo en el Conservatorio. En Paris y en Inglaterra obtuvo Liszt brillantísimos éxitos como pianista y también como compositor, pues su ópera Don Sancho se representó en 1825. Su admiración por Paganini y por Chopin le hizo reflexionar, encontrando nuevos medios técnicos para el arte de tocar el piano y estudiando la manera de incluir en la música ideas de orden literario y poético. Sus relaciones con la Condesa Maria d'Agoult (Daniel Stern, en la literatura) contribuyeron no poco en el desarrollo de sus nuevos ideales. Desde 1839 hasta 1844 recorrió Liszt Europa entera, consiguiendo grandes éxitos como virtuoso del piano. Precisamente, en 1844, fué nombrado maestro de Capilla de la Corte en Weimar y en esta ciudad vivió hasta 1861, renunciando a sus éxitos de virtuoso y dedicándose a la composición, por consejo e influencia de la princesa Carolina de Sayn-Wittgenstein. Weimar era en aquella época un centro de vida intelectual y artística, en donde se encontraban artistas del talento de Raff, Bülow, Gausig, Cornelius, Ritter, Bronsart y Joachim. En 1861, Liszt abandona su cargo y marcha a Roma, en cuya ciudad recibe las órdenes menores y se hace abate, disfrutando de las prerrogativas



tiras de una canangia. En los últimos años de su vida se dedicó por completo a componer música religiosa, muriendo en Bayreuth el 31 de Julio de 1886.

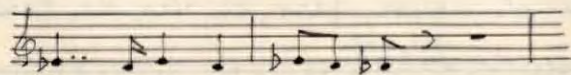
Liszt compuso poemas sinfónicos, sinfonías con coros, piezas para orquesta, Conciertos para piano, rapsodias húngaras y diferentes obras para piano, entre ellas, una sonata. Escribió música para órgano, obras vocales y gran número de transcripciones, en las que adoptaba fórmulas muy libres, confinando con la fantasía.

Liszt no solamente fue, como Berlioz, gran partidario de la música pintoresca, sino que, quiso establecer, también, un nuevo sistema tonal. Cuando Fétis expuso, en 1832, sus ideas sobre la tonalidad, según las cuales todos los acordes pueden pertenecer a un mismo tono, por extraños que sean a él, Liszt se amparó de estas ideas, las exageró y las aplicó a sus obras. El resultado de esto es un estado constante de modulación, que produce inquietud e indecisión, faltando siempre una base tonal que dé verdadera sensación de reposo.

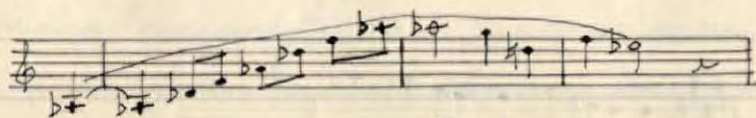
El Concierto en mi bemol mayor de Liszt, obra muy bella e interesantísima como música, es una fantasía, de construcción arbitraria y caprichosa. La parte orquestal tiene gran importancia y se funde admirablemente con las sonoridades del piano, el cual

está tratado con el virtuosismo y brillantes, propios de la época. A pesar de las constantes modulaciones, la tonalidad principal de mi bemol mayor, flota siempre, gracias a la suma habilidad de la escritura. Vemos también en este concierto, otro procedimiento muy personal de Liszt y emparentado con el leitmotiv Wagneriano. Hay, en efecto, varios diseños melódicos generadores, que recorren toda la obra, aunque presentándose bajo diferentes aspectos.

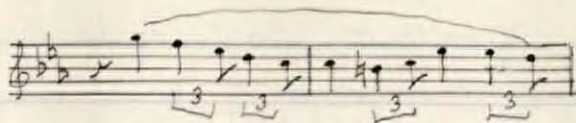
El Concierto en mi bemol mayor, de Liszt, forma un solo trozo sinfónico, que puede subdividirse en cuatro tiempos breves, más un conducto que une el tercer tiempo con el final. El primer tiempo comienza con un tema rítmico, primera célula generatriz:



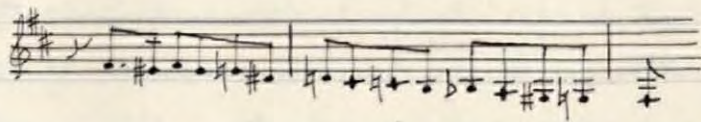
que oscila inmediatamente a do mayor, para dar lugar a una cadencia pianística.
Una frase melódica, a modo de transición:



une los primeros elementos con el segundo tema:

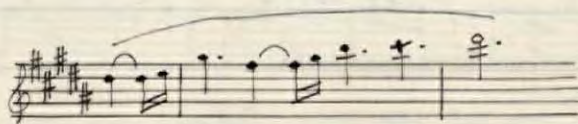


Compuesto de una sola frase melódica, la cual, partiendo de do menor, gira sin cesar, hasta la dominante de fa sostenido menor. A partir de aquí se inicia un desarrollo a base de la primera célula generatriz, que va poco a poco estrechándose y eliminando notas, hasta convertirse en un pasaje dinámico:

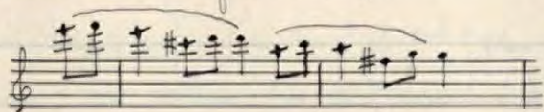


La tonalidad vuelve a mi bemol mayor, pero, en vez de continuar la reexposición, termina inesperadamente el tiempo.

El segundo tiempo, Quasi Adagio, está constituido en forma de lied, con tres secciones diferentes. La primera sección, en si mayor, contiene la segunda célula generatriz:

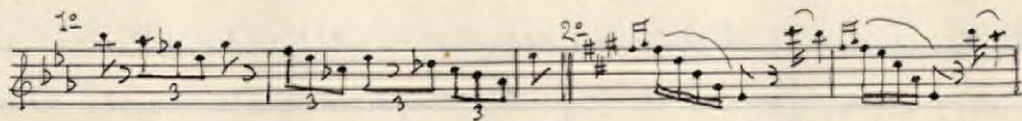


Constituyendo una melodía expresiva, que recuerda algo, por sus fórmulas, a los nocturnos de Chopin. La segunda sección es un recitado modulante, aunque con cierta base tonal en sol sostenido menor. La tercera sección parte de do mayor y oscila a mi mayor, conteniendo la tercera célula generatriz:



No puede darse mayor arbitrariedad en la constitución musical de las tres secciones, ni en el plan tonal escogido.

El tercer tiempo, Allegretto Vivace, muy bonito de orquesta, es un scherzo con dos elementos rítmicos:



que dialogan, presentando en cada repetición nuevos adornos y arabescos pianísticos. El tiempo se interrumpe bruscamente, para dar paso a un largo con ducto, que sirve de preparación al final. Dicho con ducto comienza por una cadencia de piano, que trae, algo dramáticamente, la primera célula generatriz y otros elementos del pri-

La primera célula, en toda su potencia rítmica, cierra la obra.

El Concierto en mi bemol, de Liszt, prueba suficientemente que esta forma musical ha pasado, en los tiempos modernos, al dominio de la fantasía. De una parte, el dar proporciones de sinfonía a las obras, dejando reducido el solista a la mínima expresión; de otra parte, escribir series de piezas como simple alarde de lucimiento y virtuosismo del instrumentista, con un simple fondo orquestal, demuestra bien claramente que el Concierto ha perdido actualmente todo su equilibrio, considerado como forma sinfónica.

VIII.

La Música de Cámara.

Los orígenes de la música de cámara son los mismos del Concierto, es decir, el concierto de iglesia, procedente del madrigal, transformado después en concierto de cámara, con solistas y conjunto acompañante. Es esta una época incierta, siglo XVII, en la que se mezclan y confunden los géneros musicales. Poco a poco, los términos y perfiles van aclarándose, y se distinguen tres direcciones, que marcan rumbos distintos y constituyen formas arquitecturales bien definidas. Corelli inicia el concierto grosso, con reducido número de solistas, acompañados por el ripieno. A modo de reacción, la primitiva sinfonía concedía igual importancia y categoría a todos los instrumentos del conjunto. Quedaba un tercer camino, reduciendo el

número de solistas a un pequeño grupo, suprimiendo el ripieno. Y este es, precisamente, el comienzo de la música de cámara. A este pequeño grupo de solistas se le añade un acompañamiento armónico o bajo cifrado, realizado en un instrumento de teclado, clave u órgano.

Ya a fines del siglo XVI, se hacían transcripciones para instrumentos de los madrigales, y se ejecutaban en las capillas particulares de los príncipes y de los grandes señores. También existían madrigales escritos para un cantante, con acompañamiento instrumental, siempre a cinco voces, según la costumbre de la época. Los instrumentos variaban en las diferentes capillas: a veces eran violas, de brazo y de gamba; otras veces eran laúdes de diferentes tamaños; también se encontraban grupos de oboes, y hasta conjuntos de cornetto y cuatro trombones. En los comienzos del siglo XVIII aparece la escritura en trío, realizada para tres instrumentos concertantes, o simplemente integrada por tres partes reales, con destino al órgano o al clave. La escritura en trío puede considerarse como principio y base de nuestra música de cámara.

Poco a poco, el bajo continuo fué transformándose, tomando importancia,

colaborando en el diálogo con los demás instrumentos y llegando a la categoría de verdadero personaje.

Puede considerarse a Ludovico Grossi da Viadana como autor de los primeros ensayos de música de cámara. Viadana (1564-1645), maestro de capilla en Mantua y en Venecia, autor de Libro concerti scolastici, acostumbraba a reemplazar las voces que faltaban en las obras polifónicas religiosas por el órgano, y también por la viola de gamba, el laúd y otros instrumentos. Después de Viadana, hay que mencionar a Agostino Steffani (1654-1728), a Alexander Scarlatti (1659-1725) y a Giovanni Sammartini (1704-1774), que hicieron tríos y cuartetos, con bajo continuo.

Al caer en desuso el bajo continuo, se produjo una reacción a favor de los instrumentos de cuerda, reacción que les obligó a crearse una vida propia, dando nacimiento con ello al cuarteto de cuerda. Pierre Van Malden (1724-1768), compositor belga, parece ser el primero que escribió Cuartetos de cuerda, si bien sus obras se consideran como tímidos ensayos de un género, que debía llegar a la perfección, como escritura y como sentimiento.

Centrando la música de cámara en Haydn, es decir, en época posterior a la escritura en trío, vemos que, técnicamente, adopta la estructura y la forma de la sonata, hasta el punto de considerarse como una sonata para trío, cuarteto o quinteto. El plan constructivo y el desarrollo tonal son los mismos. El primer tiempo lleva la forma peculiar llamada sonata, con la exposición de sus dos temas, el desarrollo central y la vuelta de los temas o reexposición. El tiempo lento utiliza algunas veces la forma sonata, aunque se establece poco a poco el lied, simple o ampliado, y con frecuencia el tema y variaciones. El minué y el scherzo conservan el espíritu dieciochesco de la suite, y el rondo aparece como pieza final. Claro es, que, como en la sonata, la estructura de la música de cámara evoluciona a través de los años, desde el clasicismo a los románticos, y de estos a los compositores modernos.

Pero, si la arquitectura y las bases tonales de la música de cámara son las mismas de la sonata, no ocurre lo propio con la escritura ni, por lo tanto, con la sonoridad. Esto se debe a las múltiples combinaciones de instrumentos que integran los grupos de cámara. Dichas combinaciones pueden

reducirse a tres categorías, siguiendo cada una de ellas un principio sonoro bien personal.

La primera categoría, la más antigua, es la que incorpora el piano al grupo de cuerda. Al comienzo, en los primitivos ensayos, el clarín y el órgano realizaban el bajo cifrado y el acompañamiento armónico. Al transformarse el bajo y convertirse en parte recitante, su escritura cambió, aunque lentamente, ya que en Haydn y en Mozart se nota cierta pobreza sonora en lo que al piano se refiere.

Un estudio meditado de las obras de cámara, para piano y cuerda, desde la época clásica hasta nuestros días, nos permite presentar algunas normas, de ninguna manera elevadas a reglas, pero que creemos útiles para el compositor.

El trío para piano, violín y violoncello, debe considerarse como una sonata con dos instrumentos recitantes de cuerda. La razón de ello consiste en que el violín y el violoncello no pueden formar por sí solos una base armónica, ni ser completados por el piano. Con frecuencia, cuando uno de los instrumentos de cuerda toma la palabra, el otro

suele estorbar. Y si el compositor quiere hacer una orquesta del piano, puede muy bien ocurrir que el violín y violoncello queden inutilizados.

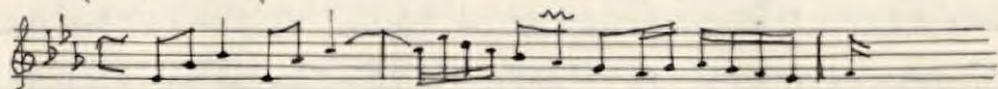
El cuarteto para piano, violín, viola y violoncello tiene mayor estabilidad armónica. Los tres instrumentos de cuerda permiten establecer fondos de acordes, mientras el piano canta. A veces, como en los cuartetos de Fauré, el piano, en guirnalda de notas, forma un marco ornamental, sin que para nada estorbe el desarrollo melódico de la cuerda.

El quinteto para piano, dos violines, viola y violoncello, supone ya dos unidades: masa contra masa. Tanto el piano, como el cuarteto de cuerda, pueden marchar solos, o presentar mil combinaciones diferentes; la estabilidad sonora es siempre completa y satisfactoria.

Algunos ejemplos y análisis aclararán los anteriores conceptos.

Para comenzar, vamos a situarnos en los albores de la música de cámara, en la escritura en trío. Juan Sebastián Bach escribió, entre 1722 y 1724, seis sonatas en trío, para clavecín de dos teclados y pedal, dedicadas a su hijo Wilhelm-Friedemann. Posteriormente, dichas sonatas se publicaron para

Órgano. La primera sonata, en mi bemol, comienza con un Allegro moderato, a modo de toccata, en escritura fugada, siguiendo las ondulaciones cadenciales de la fuga. Presenta el tema por movimiento contrario y puede dividirse en tres trozos: el primero parte del tono inicial,



con cadencia a la dominante. El segundo trozo sigue oscilando, hasta detenerse en fa mayor. El tercer trozo aprovecha el movimiento contrario para hacer un descenso de escritura, verdaderamente precioso, terminando en mi bemol. El Adagio, a la dialogada, lleva forma binaria, con un esbozo de exposición en la segunda parte. La melodía es muy bella:



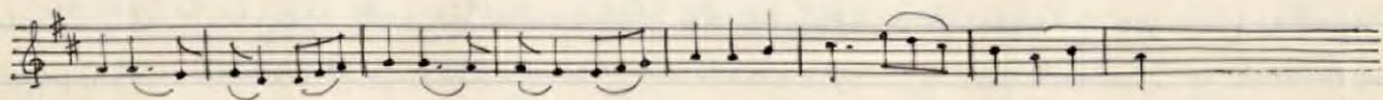
El Allegro final, casi moto perpetuo, escrito también en forma binaria, constituye un trozo fugado, con un nuevo diseño al modular. Utili-

za, como en los tiempos anteriores, el movimiento contrario.

Ya hemos dicho que la importancia de Haydn en el desenvolvimiento de las formas clásicas es decisiva y que su estilo musical supone un gran progreso sobre el de sus predecesores. Sin embargo, el interés de la música de cámara de Haydn reside en los cuartetos de cuerda, más que en las obras con acompañamiento de piano. El piano en esta época evolucionaba poco a poco, desde el antiguo clavicordio a los instrumentos modernos. De ahí la pobreza sonora que se advierte en los tríos de Haydn, a pesar de sus innumerables bellezas. Algo parecido podríamos decir de Mozart, bien que la escritura pianística supone ya un progreso sobre la de Haydn. Mozart escribió siete tríos para piano, violín y violoncello y dos cuartetos, verdaderamente primorosos, para piano, violín, viola y violoncello, más un quinteto. Entre estas obras se destaca el trío en si bemol (K. 502), escrito en 1786, poco después de Las bodas de Fígaro. La expresión sublime de los temas y el perfecto equilibrio de la forma, suben en interés, desde el primer tiempo, hasta el Larghetto, finalizando con un desbordamiento de alegría.

Entre las obras beethovenianas de cámara con acompañamiento de piano, se destaca el trío dedicado al Archiduque Rodolfo, op. 94, escrito en 1811. La estructura de la obra responde perfectamente a las sonatas y cuartetos de su segundo estilo. El piano está tratado casi en instrumento virtuoso, con gran lujo de pasajes dinámicos y ornamentales. El Scherzo se halla ampliado a cinco sesiones, por las dos repeticiones de la parte central o trío, procedimiento que lleva a tres exposiciones del scherzo propiamente dicho.

El Andante cantabile se compone de un tema expresivo, del más puro espíritu beethoveniano:



Cinco variaciones siguen al tema. Las cuatro primeras son decorativas, con un proceso de progresión dinámica. La quinta variación tiene mayor importancia, pues participa del desarrollo y de la ampliación temática, presentando una nueva frase, cual comentario del tema. El tiempo final, en forma de rondo, está escrito con una gran libertad tonal y lleva cinco estribillos.

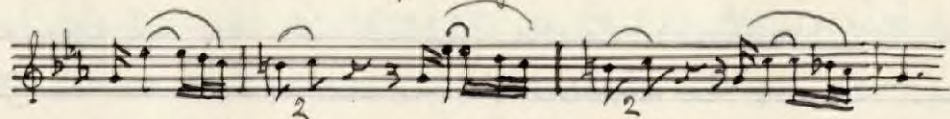
El grupo de compositores románticos llevó a la música de cámara los mismos ideales y problemas que figuran en la sonata y en la sinfonía. Pero, la música de cámara, más ceñida aún a la estructura clásica, se prestaba poco para dar libre curso a la imaginación. Todavía, en las obras acompañadas por el piano, este instrumento podía dar la impresión de la orquesta, ya que los progresos de su fabricación en la época romántica fueron grandes. Veamos la evolución de la escritura en Schumann.

El Fuero en sol menor, op. 110, de Schumann, constituye una obra muy simple de líneas, aunque de sentimiento profundo. Según su costumbre, los temas saltan constantemente de un instrumento a otro, siendo necesario seguir su curso en la interpretación. Precisamente, estos saltos impiden que el piano asfixie con su sonoridad el diálogo del violín y del violoncello. El primer tiempo, en forma de sonata, comienza con un tema soñado:

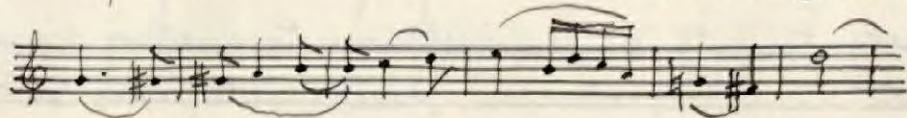


El desarrollo procede por eliminación, iniciando un tema nuevo fugado, de frecuente empleo entre los románticos, poco habituados a las dificultades del trabajo temático.

El tiempo lento, lied en tres secciones, es interesante por el sentimiento poemático de la sección central, cuyo dramatismo resuelve en un diseño trágico:



El Scherzo, en cinco partes, con dos tríos, tendría poco interés en sí, a no ser por el primer trío, verdaderamente delicioso como sentimiento fantástico:



Termina el trío con una fantasía genial, a modo de marcha burlésca, que nos hace recordar, por su sentimiento, las penetrantes páginas del Carnaval y de Papillons. La construcción de este final es un poco arbitraria. Puede dividirse en tres partes. La primera parte supone la exposición completa de la marcha, integrada por tres frases:



La segunda parte, verdadero mosaico, comienza con el tema del primer trío del Scherez, adornado con apuntes de la marcha. El segundo elemento es un tema rítmico, cortado por un episodio muy libre y algo buclesco. Sigue un desarrollo de la marcha, con una subida que sirve de enlace. En la tercera parte vuelve la marcha, con todos sus elementos, más una cada dinámica sobre diseños anteriores.

Terminamos el grupo de obras de cámara que llevan acompañamiento de piano con el análisis del Quinteto en fa menor, op. 34, de Brahms. Muy hondo de ideas y algo descuidado en la cuestión tonal, Brahms traslada los temas, automáticamente, del piano a los instrumentos de cuerda y viceversa, sin tener para nada en cuenta la sonoridad ni las digitaciones. Por lo tanto, no hay que buscar en este quinteto más plenitud sonora que

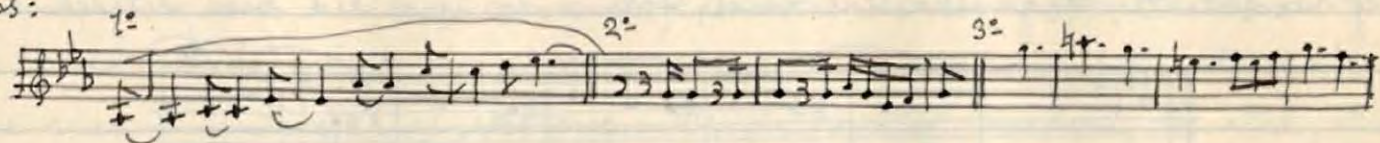
la que buenamente da de sí la música.

El quinteto en fa menor, que es una de las obras más hermosas de Brahms, comienza con un tiempo construido en forma de sonata. Los temas son amplios y resuelven, por medio de una modulación violenta, al tono de do sostenido menor. El segundo tema lleva tres elementos, el último de los cuales estabiliza la tonalidad de re bemol mayor. El desarrollo es un verdadero acierto. Los temas salen poco a poco de la bruma, toman perfil rítmico y se invierten, siempre en estado de marcha tonal. Al terminar la reexposición, que es normal, un conducto sirve de enlace para el desarrollo final, de tipo armónico, con un episodio en escritura polifónica, bellísimo, a cargo del cuarteto. Una coda rítmica, por el primer tema, cierra este magnífico trabajo de música.

El Andante forma un lied en tres partes, sin complicaciones. Una melodía expresiva, que canta el piano, sube desde la bemol a mi mayor, en explosión de sentimiento, para descender de nuevo a la bemol. Las modulaciones son rebuscadas y penosas. Termina el tiempo con una larga coda, a

base de una frase derivada de los elementos anteriores.

En el Scherzo, de tipo moderno, desarrolla Brahms libremente tres elementos típicos:



Hay en este Scherzo un error tonal, que ha hecho chillar mucho a críticos y musicólogos. Lo verdaderamente curioso es que estos críticos y musicólogos no hayan visto el mismo error tonal en el Cuarteto de Debussy. El caso es que, a pesar de las constantes modulaciones de tránsito, Brahms cree estabilizado el tono de do menor y arma la clave con tres bemoles. En realidad, la tonalidad es de fa menor y el Scherzo se termina con el acorde de do mayor, en función de dominante. Ahora bien, sería útil recordar que, en el modo menor, la dominante puede tener fuerza afirmativa de tónica, como ocurre en la cadencia andaluza, tan empleada por los compositores españoles. El trío del Scherzo lleva expresión popular; parece una canción de estudiantes que, poco a poco, se aleja.

El tiempo final es un poco arbitrario de forma, aunque de gran interés. Comienza con una larga introducción, en tres fragmentos. Un diseño puntiagudo y modulante, engancha las voces, formando una red bien estrecha:



Sigue un *Allegro non troppo*, construido en tres partes. Las dos primeras constituyen un tiempo en forma de sonata, sin desarrollo. Los temas, aunque agradables, bajan mucho de nivel. Termina la reexposición con un elemento nuevo, que sirve de Conducto para la tercera parte, la cual es otra reexposición, rítmica, con el primer tema deformado y entresillos, partiendo de do sostenido menor, y elementos del segundo tema, con sentimiento exaltado y dramático. Una coda sincopada termina la obra.

La segunda categoría, respecto a las combinaciones de instrumentos, supone la incorporación a la música de cámara de los instrumentos de viento. Pese a la popularidad de algunas obras, este grupo o segunda categoría, tiene menor interés. Los instrumentos de viento, madera o metal, tienen sus timbres propios, individuales, muy difícil de equilibrar entre ellos, y a veces, casi imposible de completarse unos con otros. En la orquesta están, por decirlo así, sumergidos en la sonoridad general y no vienen a primer término más que en determinados momentos; pero, en las obras de cámara, un oboe o una trompa, intervienen constantemente desde el comienzo hasta el fin, fatigando un poco su timbre especial, que no llega a fundirse con la cuerda ni con el piano. A todos estos inconvenientes hay que añadir la falta de afinación. En efecto, por razones difíciles de comprender, el grupo de madera (flautas, oboes, clarinetes y fagotes) no llega jamás a una perfecta afinación, ni entre ellos mismos, ni con la cuerda y el metal.

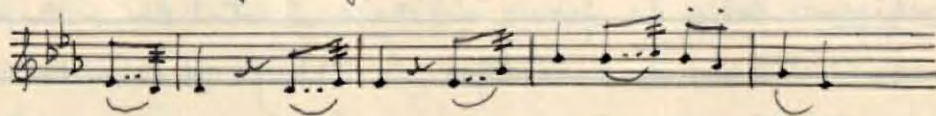
Las combinaciones empleadas son infinitas y su clasificación se hace poco menos que imposible. Ya Haydn utilizó la flauta para algunos de sus tríos. Mozart mezcló en un trío y en un quinteto, el piano, la cuerda, el oboe y el clarinete. Pero su gran obra fue el quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda, escrito en 1789 para Anton Stadler, cuyo Larghetto es una de sus páginas más bellas.

Beethoven nos presenta gran cantidad de modelos, a cual más variado. El más curioso de todos es el trío para dos oboes y corno inglés, op. 84, escrito en 1794. Según la ingeniosa frase de un crítico español, los instrumentos sueñan "como tres patitos". Consiguemos también el octeto, para dos clarinetes, dos oboes, dos trompas y dos fagotes, arreglo por el mismo Beethoven del quinteto, op. 4, para dos violines, dos violas y violoncello. Pero, la obra más conocida y popular de Beethoven, de las pertenecientes a este grupo, es el Septimino, op. 20, escrito en 1799.

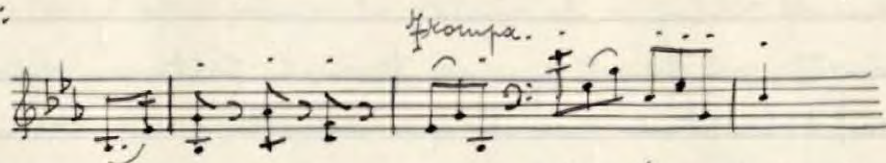
Es costumbre, al menos en España, interpretar el Septimino en las orquestas, con toda la cuerda, resultando un gran desnivel para los tres instrumen-

tas de viento. De todos modos, su sonoridad es más bien pobre y remeda una pequeña orquesta. Al violín, a la viola, al violoncello y al contrabajo, se le agregan un clarinete, un fagot y una trompa. Falta en el conjunto la homogeneidad sonora, sobre todo por lo que respecta a la trompa, ágría y dura en muchos momentos. Musicalmente, es una obra de la primera época, agradable, sugestiva y con la influencia constante de Haydn. El Septimino está integrado por seis tiempos. El 1º, comienza con una introducción lenta, siguiendo un allegro en forma de sonata, según los cánones de Haydn y sin gran personalidad. El 2º tiempo, Adagio cantabile, también en forma de sonata y llevando un desarrollo de tipo melódico, recuerda los tiempos lentos de Mozart y resulta un poco largo.

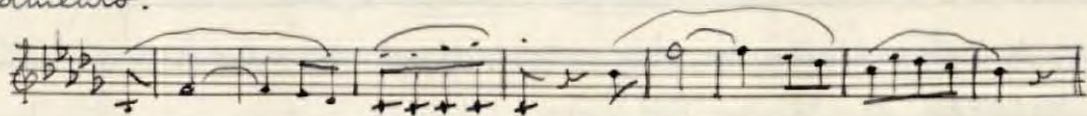
A partir del Minué, la obra se anima. El tema fue empleado después por Beethoven en la sonata para piano, op. 49:



En el trío encontramos ya pasajes acrobáticos en la trompa, peligrosos, ágricos y desagradables:

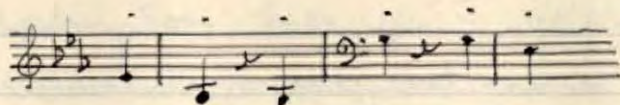


El 4º tiempo, Tema con Variazioni, es el mejor trozo de la obra. El tema, bonito y expresivo, está seguido de cinco variaciones, decorativas y ornamentales, algo mozartianas. La cuarta variación, en modo menor, habitual en esta época, lleva sobre la quinta de la cuerda, una frase melódica que parece un lamento:



En la Coda aparece una frase nueva, procedente del tema inicial, procedimiento muy característico de Beethoven.

El 5º tiempo, Scherzo, lleva la forma de minué, tal como lo hacía Beethoven en su primera época. Volvemos a encontrar la trompa haciendo cabriolas, ágrico y estorbando en casi toda la pieza:



Trás una introducción en ritmo de marcha, comienza el 6.º tiempo, precioso como música y con espíritu verdaderamente beethoveniano:



Está construido en forma de sonata, con un desarrollo muy claro y algo recortado. Un diseño dinámico de los Violines, sirve de coda.

Después de Beethoven, las más variadas combinaciones de instrumentos inter-fieren en la música de cámara. Bastará consignar algunas obras de las más conocidas. Ya Schubert, inspirándose probablemente en el Septimino beethoveniano, compuso un octeto para dos Violines, Viola, Violoncello, Contrabajo, Clarinete, Trompa y fagot. Schumann escribió unos Cuentos mágicos, a modo de tríos, para piano, clarinete y Viola. La afición por el clarinete sigue hasta época más moderna, pues Brahms lo empleó en un quinteto, combinándolo con

la cuerda, y en un trío para piano, clarinete y violoncello. Por último, señalaremos la presencia de la trompeta en la música de cámara. Saint-Saëns escribió un septimino para dos Violines, Viola, Violoncello, Contrabajo, Trompeta y piano. En cuanto a Vincent d'Indy, siguiendo una línea parecida, compuso un Suite en re, en 1886, en la que intervenían dos Violines, Viola, Violoncello, dos flautas y trompeta.

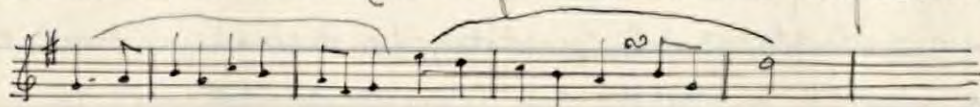
La tercera categoría, la más moderna y también la más perfecta, se halla constituida por el cuarteto de cuerda, formado por dos Violines, Viola y violoncello. Ya hemos dicho que al caer en desuso el bajo continuo, se produjo una reacción a favor de los instrumentos de cuerda, obligándoles a crearse una vida propia. El conjunto homogéneo de los cuatro instrumentos y su independencia, a la vez, de partes recitantes, hicieron que la escritura fuese un reflejo de la polifonía vocal del motete, y también del contrapunto instrumental, propio de la fuga. Así pues, el cuarteto toma como bases las grandes creaciones polifónicas de Vitoria y de Palestrina, las fugas maxi-

villosas de Juan Sebastián Bach. Todo ello se estiliza y se perfecciona, hasta llegar a un punto culminante de pureza, hacia una estética que raya con lo sublime.

Técnicamente, el cuarteto adopta la arquitectura y las bases tonales de la sonata, exactamente lo mismo que ocurre con los otros grupos de cámara que hemos estudiado. Hay, sin embargo, algo interesante en la evolución del cuarteto, en lo que se refiere a la infiltración de elementos dramáticos. Pese al carácter íntimo y austero del cuarteto, la desinencia dramática se inicia ya en Haydn y se acentúa en Beethoven y en los modernos.

Si bien Pierre Van Malder puede considerarse como precursor del cuarteto, es Haydn el punto de partida. Escribió setenta y siete cuartetos de cuerda, el primero de ellos, en si bemol, en 1755, y los dos últimos, publicados en 1802. Como en las sonatas, sus primeros cuartetos presentan cierta indecisión de forma y variantes en la colocación de los tiempos. Los desarrollos suelen ser cortos y rudimentarios. Poco a poco, la técnica se afianza, la sonatidad se hace más transparente y se mezclan con los temas clásicos fórmulas popu-

lakes y apuntes descriptivos y dramáticos. Comenzamos los análisis de los Cuartetos con el denominado Kaiser-Quartett, op. 46. n.º 3. Esta obra está basada en la melodía del propio Haydn, Gott erhalte Franz den Kaiser, que se convirtió después en himno nacional austriaco. Está considerado como uno de los más bellos Cuartetos del compositor. El primer tiempo, Allegro, es una forma impecable de sonata, penetrando el primer tema en el segundo. Sigue un Poco adagio Cantabile, en forma de Variaciones, sobre la melodía que llegó a ser himno imperial:



Las Variaciones son puramente decorativas, y en ellas el tema no cambia nada. La 1ª está escrita para dos violines, cantando el segundo, mientras el primero adorna el tema con una guirnalda. En la 2ª Variación, el himno, a cargo del Violoncello, va envuelto en una polifonía armoniosa. La Viola se apodera del tema en la 3ª Variación; hay en ella armonías cambiantes de cierto atractivo para la época. La cuarta Variación tiene un sentido de coda. El Finis sigue el tipo clásico que el mismo Haydn estableció. El trío, en la

menor, presenta un cambio al modo mayor en la segunda parte, añadiéndole, pocos compases después, un cánon entre el primer violín y la viola. El final es también una forma sonata, hecha a base de diseños cortos, dinámicos y mordedizos.

La primera frase del segundo tema, proviene del primero, y toma la importancia de un diseño generador:



El desarrollo, en imitaciones, es bonito de escritura, y sin grandes complicaciones, da paso a la reexposición. En la transición hay un giro hacia tonalidades lejanas, procedimiento que inauguró Haydn y que Mozart y Beethoven emplearon más tarde. La razón de estos giros es, únicamente, la de refrescar la tonalidad antes de volver al tono inicial.

Mozart escribió 26 Cuartetos de Cuerda. En ellos se ve la influencia de Haydn, aunque esto no signifique que sean el resultado de una copia, ya que se destaca inmediatamente la personalidad del compositor, la perfección y pureza de la escritura y el inconfundible sello de distinción, de tono

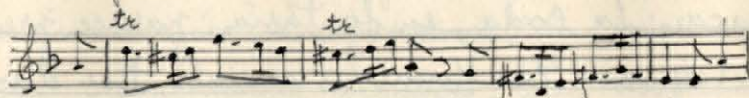
aristocrático, que se percibe siempre en el arte de Mozart. Entre sus cuartetos se destacan los que dedicó a Haydn, escritos en los años 1782-1785. En la dedicatoria, Mozart dice que envía los seis cuartetos, como seis niños, a su valiente y célebre amigo, para que los proteja y puedan servirle de consuelo algún día. Le ruega que sea indulgente con ellos, si encuentra algún defecto. Vamos a examinar algunos de estos seis cuartetos.

El cuarteto en re menor (K. 421), de expresión un poco triste, comienza con un tiempo en forma de sonata, que es una verdadera labor de artífice. La escritura marca un diálogo entre los instrumentos, en polifonía muy fina, sin que rebalte una de las partes sobre las otras. La construcción es perfecta, como también el proceso tonal. El desarrollo toma carácter trágico, con modulaciones bruscas, esmaltadas con disonancias. En la reexposición, el segundo tema aparece en modo menor.

El Andante es un lied en tres partes, de sentimiento dulce y melancólico, muy mozartiano y recordando algunos de los tiempos lentos de

sus sonatas para piano. El Minué sigue el tipo clásico, establecido por Haydn, de forma aparentemente binaria, aunque con un cierto matiz romántico.

Termina el cuarteto con un Allegro ma non troppo, en forma de Variaciones. El tema, casi popular, parece una siciliana, con cierto sabor de villancico:

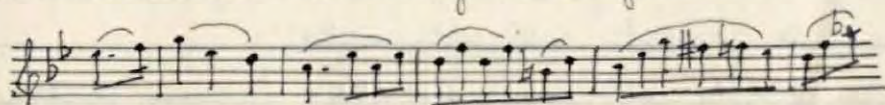


Las variaciones son decorativas y, al mismo tiempo, ornamentales, envolviendo al tema con profusión de adornos y de quincualdas. El sentimiento es triste y, a veces, trágico, como en la segunda variación. La cuarta variación, en mayor, sirve de coda y se presenta más optimista.

El Cuarteto en mi bemol mayor (K. 428), como contraste del anterior, se desenvuelve en un ambiente de cordial alegría. La exposición del primer tiempo es corta, con imitaciones en la transición y unas desinencias en modo menor.



En el desarrollo, unos arpeggios envuelven las evoluciones del primer tema. En el Andante, todo está supeditado a la expresión, cálida y vibrante, sin que para nada estorbe la estructura de sonata, con su desarrollo y sus imitaciones en escalera. La tonalidad, en la bemol mayor, da una sonoridad plena y algo opaca. La coda, en fantasía, parece preparar las de Beethoven en su primera época. El Minué es genial. Dos diseños, uno pesante y otro fluido, se desarrollan siguiendo el patrón clásico, con detalles canónicos preciosos. El tema del trío parece una consecuencia del tema del Scherzo, llevando un sentimiento íntimo y nostálgico:



Termina el cuarteto con un Allegro vivace en forma de sonata, aunque con cierta apatía de condó. Los elementos, melódicos y rítmicos bajan un poco de nivel, como si Mozart se hubiese propuesto escribir una pieza sin gran trascendencia. Exposiciones y desarrollo, estribillos y epílogos, se funden unos con otros, preparando formas y procedimientos, que Beethoven debía amplificar y

perfeccionar más tarde.

Beethoven escribió diez y seis cuartetos, comenzando en los primeros por adaptarse a la forma que establecieron Haydn y Mozart. Pero, conviene observar que, aún en este período de imitación, la personalidad del compositor, su manera de ser, su espíritu, resplandece siempre. Las modificaciones que, poco a poco, introdujo en la técnica del cuarteto, pueden compararse con las que realizó en la sonata. Sin embargo, el aumentar los tiempos y la dramatización de la música en sus últimos cuartetos, son detalles bien interesantes. Vamos, pues, a recorrer el admirable camino del cuarteto beethoveniano.

Los seis primeros cuartetos, op. 18, son anteriores a su publicación (1801-1802). Están dedicados al príncipe Lobkowitz. En cuanto a la fecha de su composición, queda un poco indecisa. El primer cuarteto de la op. 18, debió ser escrito en 1798, o en 1799. La escritura recuerda la de Haydn, exceptuando el Adagio, sublime página de expresión dramática. Cuentan que Beethoven se inspiró para escribir este Adagio en la escena del cementerio de

Romeo y Julieta, de Shakespeare. Exceptuando el Scherzo, los demás tiempos están contruidos en forma de sonata; (El final es un rondo sonata.)

Dice así Cecilio de Roda, refiriéndose al segundo Cuarteto de la op. 18: "El Cuarteto en sol, suele ser conocido con el sobrenombre de Cuarteto de las reverencias, por el tono en que se desarrolla el primer tiempo, evocador de una ceremoniosa escena en el siglo XVIII, donde damas y galanes de empolvadas pelucas se entregan a una de esas danzas de la época, de severo corte y de coquetones y cortesanos saludos." De estructura normal y menos interesante, musicalmente, que el primero, la única novedad que presenta es intercalar un Allegro en el centro del tiempo lento.

Los biógrafos de Beethoven aseguran que, el que figura como tercer Cuarteto, es, en realidad, el primero que escribió su autor. En todo caso, la influencia de Haydn no es mayor que en los dos primeros. El arranque del primer tiempo es genial. Se encuentra en él, singularmente en el Andante, cierta inquietud, quizá un deseo de buscar algo nuevo.

El cuarto Cuarteto, en do menor, es el más popular del grupo. Tiene todo

él un sello de expresión angustiosa, que marcha muy de acuerdo con el carácter de Beethoven. Por primera vez nos enfrentamos con un arte bien diferente del de Haydn y Mozart. Aunque d'Indy afirma que el primer tiempo se aproxima al Septimino, creemos encontrar aquí una rudeza y un patetismo bien superiores al sentimiento general de la popularísima obra. En el Andante Scherzo quasi Allegretto encontramos por primera vez ese tipo, tan personal de Beethoven, de tiempo lento y de Scherzo a la vez, mezcla extraña, aunque sugestiva y atractiva. Dicho tiempo se presenta en escritura fugada, pero llevando siempre la forma de sonata. He aquí el motivo:



El mismo tema, en cánon, sirve de transición y da paso al segundo tema, en la dominante. En el desarrollo sigue la escritura fugada, más un episodio armónico, que sirve de enlace para la reexposición. El Minué, tiene cierta apariencia de Scherzo, a pesar de la indicación, algo confusa, de Allegretto. El tiempo final es tim-

plemente un rondo-sonata, exactamente igual a los que se encuentran en las primeras sonatas para piano.

Dicen los comentaristas que el quinto cuarteto es el que más directamente procede de Haydn y de Mozart. Tienen razón, al menos por el ambiente dieciochesco que de él se desprende, cual otro cuarteto "de las referencias". La música saltarina del primer tiempo contrasta con la pesantéz del Minué. Díjase que Beethoven se halla aún indeciso, en la raya que separa el minué del Scherzo. El Andante, escrito en re mayor (subdominante), constituye un tema, seguido de cinco variaciones decorativas y de un corto desarrollo conclusivo. Lo mejor del cuarteto es el Allegro final, cuyo primer tema tiene gran espiritualidad, aproximándose en algunos momentos a la sonata patética.

En el sexto cuarteto continúa el espíritu de Haydn. También el primer tiempo es saltarín, aunque con más hondura de sentimiento que en el cuarteto anterior. El Adagio forma un lied en tres partes, recordando a algunos tiempos lentos de Haydn, por la profusión de adornos y de ornamentos que rodean a la melodía. El ritmo contrariado del Scherzo es interesantísimo, con alguna

de compases de tipo binario y ternario a la vez =

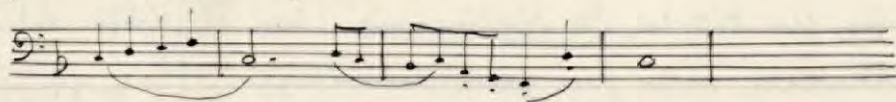


Pero lo más original de esta obra es que se encuentran en ella dos intentos o ensayos, que Beethoven debía utilizar en obras posteriores: nos referimos al aumento de los tiempos y a la dramatización de la música. En efecto, el sexto Cuarteto contiene cinco tiempos, es decir, uno más de los cuatro ya consagrados. El quinto tiempo lleva, además, un título, La Malinconia, con el aviso del autor de que "Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza". Hay ya un sentimiento personal, quizá alegoría misteriosa, de expresión trágica y de tonalidad muy libre. Es un lamento que, partiendo de si bemol mayor, se aleja hasta mi menor, volviendo penosamente a la tonalidad inicial, para enlazar con el rondó final, alegre y dinámico.

Un avance gigantesco supone la estructura y forma de los tres cuartetos que integran la op. 59, si se les compara con los seis primeros. Escritos en los años 1806-1807, son verdaderas joyas de la música de cámara, en las que, respetan-

do la arquitectura clásica, se observa ya una independencia y una personalidad, que evolucionan hacia nuevos cauces e ideales más amplios.

El séptimo cuarteto, op. 59, n.º 1, en fa mayor, está dedicado, como los dos siguientes, al Conde de Rasumovsky. El mismo Beethoven dice en una nota del manuscrito, que lo comenzó el 26 de Mayo de 1806. De gran intensidad emotiva, todos sus tiempos están contruidos en forma de sonata. El tema inicial constituye el eje del 1.º tiempo:



La transición proviene del primer tema y lleva, además, un diseño exaltado, que hace el violoncello solo, y que parece un ex abrupto, propio del autor. El segundo tema, en tres frases, contiene un diseño armónico dialogado, verdaderamente genial.

En el segundo tiempo, Allegretto vivace, encontramos por segunda vez el tipo de Scherzo lento, difícil de análisis por emplear un material melódico ligero y mordido. Está contruido, sin embargo, en forma de sonata y a base

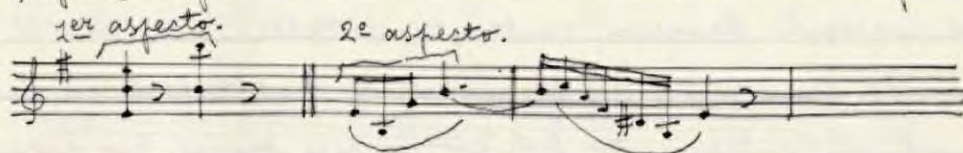
de diseños, envueltos en un ritmo persistente. He aquí los elementos de este tiempo:



Aquí El Adagio, de expresión trágica, contrasta notablemente con el Allegretto anterior. Escrito en la tonalidad de fa menor y construido en forma de sonata, sobresale siempre el sentimiento hondo de sus frases, no solamente en las exposiciones, sino también en el desarrollo, francamente melódico. La polifonía, con sus pasajes en quincualdas y sus grupitos rítmicos, es de una gran riqueza.

El último tiempo no tiene gran interés. Lleva como base un tema popular ruso, tomado por Beethoven, según dicen, de una colección de Cantos populares rusos, publicada por Grán Peutsch. Siempre en forma de sonata, aunque sin grandes complicaciones, termina el cuarteto con una coda en fantasía.

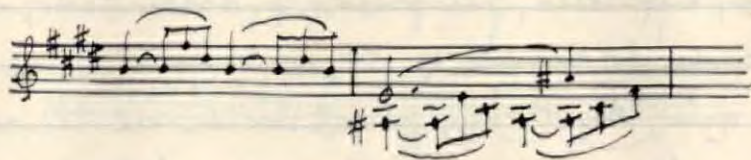
El octavo cuarteto, en mi menor, tiene sentimiento íntimo, cierto misterio y recato, muy natural todo ello en la obra de cámara beethoveniana. Presenta, además, procedimientos inexplicables y extraños en el orden tonal. Díjase que el autor confiesa "que él también tiene chekecho o ser caprichoso." El primer tiempo, en forma de sonata, contiene frases cortadas, que modulan constantemente, y que provienen de una célula en dos aspectos:



La tonalidad gira inmediatamente, de mi menor a fa mayor, esa sexta napolitana, tan querida por Beethoven. El 2º tema, en sol mayor, se descompone en varios pequeños elementos, más o menos afines entre sí, como en las obras de la primera época. En el desarrollo, las dos células van envueltas en pasajes dinámicos, hasta que un episodio en octavas conduce a la reexposición.

El Adagio, hondo y penetrante, constituye un lied-sonata, en donde todo

está supeditado a la expresión, serena y religiosa. Una quinalda rítmica, en varios aspectos, se agrega a los temas, cuya exposición termina con una coda expresiva:



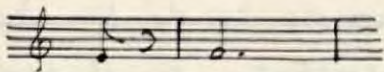
El Allegretto no tiene, en realidad, carácter de minué, ni de Scherzo. Parece más bien una evocación de tipo prerromántico, con cierta dejadez y abandono. En el trío utiliza Beethoven un tema popular ruso, empleado más tarde por Mussorgsky en el cuadro de la Coronación, de Boris Godunoff. Dicho tema ruso está presentado en forma fugada, con dos contramotivos obstinados, resolviendo en unos estreschos canónicos, algo disonantes y ágricos.

En el tiempo final, en forma de rondó-sonata, nos encontramos con los procedimientos inexplicables y extraños en el orden tonal, a que nos hemos referido anteriormente. Beethoven nos asegura que su rondó está en mi menor, aún cuando él escribe en do mayor. Y esta lucha, constante y curiosa,

de las tonalidades de do mayor y de mi menor, se sostiene durante todo el tiempo, exceptuando las cadencias. También disfruta este tiempo de unos enlaces entrecortados, difíciles, peligrosos y, sobre todo, inútiles.

El noveno Cuarteto, en do mayor, op. 59, n.º 3, es el más popular del grupo. Bueno será advertir que, tanto la penetración de temas, como los diseños generadores, serán frecuentes en los próximos Cuartetos. No creemos que estos procedimientos sean intuitivos en Beethoven; pero, tampoco afirmamos que sean producto de un sistema cíclico, como el que más tarde eligió César Franck. Se compara el noveno Cuarteto con la Sinfonía Heroica, indudablemente, por el espíritu caballeresco del final.

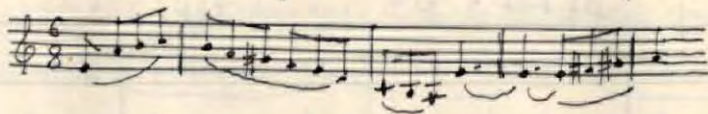
Comienza con una introducción armónica, que da paso a una forma de sonata, toda ella apoyada en una célula de dos notas:



El primer tema es algo libre y participa de la fantasía. La misma célula forma la transición, que nos lleva al 2.º tema, en sol mayor, con

imitaciones, incorporación de la célula y cada canónica.

El Asidante con moto forma un trozo interesante y curioso, por su sentimiento preromántico, tan acusado, que parece una anticipación de Mendelssohn:



Construido en forma de lied-sonata, refleja una expresión de melancolía. A veces, el dramatismo sube de tal manera, que las apoyaturas parecen lamentos. El desarrollo gira hacia los tonos sombríos, hasta que la vuelta del primer tema trae la tonalidad inicial de la menor.

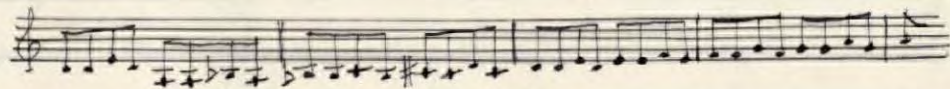
El Minué, de forma tradicional, enlaza con el macarrilloso final, Allegro molto. Se trata de una forma de sonata fugada, aunque de ninguna manera una fuga. Pieza magnífica, de espíritu y de ritmo, comienza con una entrada fugada muy irregular, a base del primer tema:



Todos los temas y diseños melódicos de este tiempo proceden del primer tema o motivo de fuga. El segundo tema, en sol mayor, tiene menor importancia y puede considerarse como auxiliar:



El desarrollo se divide en cuatro partes, sin perder nunca la unidad rítmica. Comienza por un fragmento del primer tema, continuando por la transición, hasta resolver en un nuevo diseño rítmico, que va saltando de un instrumento a otro:



Termina la obra con un desarrollo conclusivo, que lleva una pedal descendiendo del agudo al grave, y un trozo en fantasía, muy característico en Beethoven.

El Cuarteto 10, en mi bemol, op. 44, fue escrito en los años 1809-1810 y dedicado al príncipe Lobkowitz. Se le llama Cuarteto "de las arpas" por los pizzicati del primer tiempo. Su escritura y estilo varían poco con relación a los tres cuartetos anteriores. Es una obra muy simple de líneas, que comienza con un Allegro en forma de sonata, precedido por una introducción, a base de un diseño interesante:



En la transición encontramos los pizzicati que dieron origen al título "de las arpas". El segundo tema lleva dos elementos, uno de ellos dinámico y otro cadencial. El desarrollo es corto y resuelve en un conducto rítmico en depresión, eliminando elementos de un modo genial. Las "arpas" sirven de enlace para la reexposición. Esta es normal, interliniendo los temas anteriores, envueltos por pasajes del violín.

El Adagio es un lied macarrónico y sublime como inspiración.

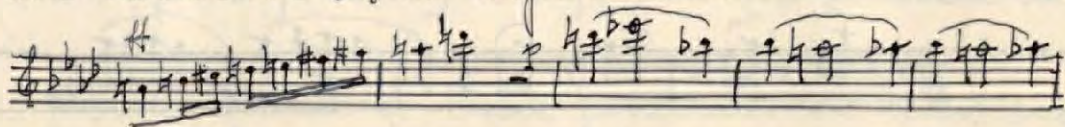
Se puede dividir en cinco secciones y una cada conclusiva. La melódica, que es bellísima, se presenta en tres estados. La primera sección, sin adornos, muestra la línea melódica en toda su pureza. En la tercera sección, ornamentos decorativos rodean al tema, cual una variación. En la quinta sección, maravilla de escritura y de sonoridad, nuevos ornamentos envuelven el tema, que se amplifica y queda sobrecentendido entre la complicada red polifónica. Las secciones segunda y cuarta, exponen temas auxiliares de enlace.

El scherzo es francamente beethoveniano, ampliado a cinco partes, repitiendo dos veces el trío, Piu presto quasi prestissimo, y tres veces el scherzo, enlazando con el tiempo final. En realidad, recuerda los de algunas de sus sinfonías este scherzo.

Termina el cuarteto con un Allegretto con Variazioni, bajando mucho el nivel de la música, tanto en el tema como en las variaciones. Estas son decorativas, tal como las hacían Haydn y Mozart. Únicamente en la sexta variación se separa un poco y tiende a la

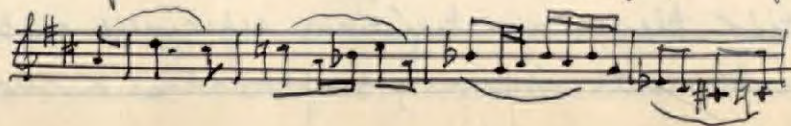
amplificación.

El Cuarteto 11, en *fa* menor, op. 95, data de 1810, y fué dedicado por Beethoven a su amigo Nicolás Gneska. Se puede considerar como obra de transición, acercándose al tercer estilo por el progreso e independencia de la escritura, aunque conservando el aspecto y la forma tradicionales. En el primer tiempo se nota ya una constante penetración de diseños y de temas. Un diseño auxiliar acompaña al segundo tema, el cual termina con una desviación violenta hacia la sexta napolitana:



El desarrollo es corto y la reexposición, casi normal.

El *Allegretto*, tiempo relativamente lento, constituye un *lied* en cinco secciones y en *re* mayor, tonalidad bastante lejana de *fa* menor. En la segunda sección se presenta un tema de fuga, muy expresivo:



Dicho tema se presenta siempre fugado, empleando todos los artificios habituales, incluso el movimiento contrario, en la 3ª sección.

Scherzo univértmico y ampliado, con dos tríos sobre el mismo tema, pero muy libre tonalmente (sol bemol y re mayor), con pasajes difíciles y peligrosos para el primer violín. La última exposición del scherzo lleva forma conclusiva.

El final de este cuarteto es un rondó-sonata, muy arbitrario y casi en fantasía. Comienza con una introducción que da paso al estribillo:



Termina con una coda saltarina y mozartiana, con nuevos elementos y a modo de capricho.

Desde el cuarteto 11, escrito en 1810, al cuarteto 12, hay una pausa de catorce años. En 1824, Beethoven se halla en plena cumbre de su tercer estilo. Pero, este tercer estilo tiene características especiales en sus últimos cuartetos que, por su sentimiento íntimo, se prestaban a mayor libertad de

escritura que las sinfonías y las sonatas. Hay que tener en cuenta también su sordera. Dice Wagner, en su estudio sobre Beethoven: "Pronto el mundo exterior se barea para él completamente. El oído era el solo órgano por el que el mundo podía turbarle, porque el mundo había muerto tiempo ha para sus ojos. ¿Qué veía el soñador extático cuando caminaba por las calles de Viena, viviendo únicamente en la contemplación de su mundo interior de armonías? ¡Un músico que no oye! ¿Puede nadie imaginar un pintor ciego?" Por su parte, Vincent d'Indy, dice que se trata de un período de reflexión, y que esta reflexión es tan profunda y abstracta a veces, que no es posible afirmar el haber penetrado en todos sus misterios.

La numeración de estos cuartetos no está de acuerdo con el orden cronológico de su composición, que es el siguiente: op. 124, (XII); op. 132, (XV); op. 130, (XIII); op. 133, Gran fuga; op. 131, (XIV); y op. 135, (XVI ó XVII, si se tiene en cuenta la fuga como tal cuarteto.

El cuarteto 12, en mi bemol mayor, op. 124, fue escrito en 1824 y dedicado al príncipe Nicolás Galitzin. Encontramos ya su tercer estilo en to-

da su profundidad. Los temas, generalmente cortos, se desarrollan dentro de una polifonía densa, formando una red muy apretada.

El primer tiempo, en forma de sonata, presenta un tema generador, seguido de otros elementos complementarios. El tema generador penetra en el segundo tema (en sol menor) y da paso a la introducción del Cuarteto, que sirve de pórtico al desarrollo. Una inflexión de tipo dramático, un fragmento de la introducción (do mayor) y un conducto, preparan la reexposición, que es completamente normal.

Sigue un Tema y Variaciones, modelo de ampliación temática, cuyo análisis damos en el capítulo de la Variación.

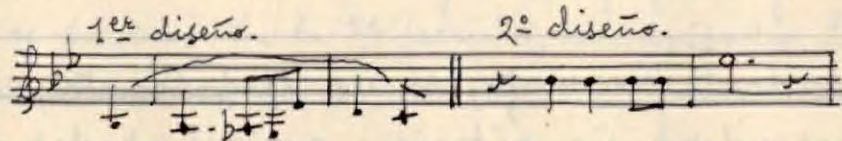
El Scherzo es un poco seco de expresión y demasiado largo. Un corto diseño generador se desarrolla sobre sí mismo, con algunas interrupciones, tan poemáticas como inexplicables. Un presto en mi bemol menor sirve de trío y sigue el mismo procedimiento.

El final, en forma de sonata, lleva un ritmo constante. Contiene un desarrollo final interesantísimo, pues el tema adapta nuevo rit-

mo, tomando el aspecto de una variación:



El Cuarteto 13, en si bemol mayor, op. 130, escrito en 1825 y dedicado también al príncipe Galitzin, tiene ya carácter francamente poemático, siendo su escritura aún más densa que la del Cuarteto anterior, aunque el espíritu de la música sea más optimista. Se encuentran contrastes violentos de fuerza y de dulzura. Consta el Cuarteto de seis tiempos. Comienza con una introducción a base de dos diseños generadores:



Sigue una forma de sonata, en donde el 2º diseño va rodeado y envuelto por pasajes dinámicos. El segundo tema, iniciado por el Violoncello, nos lleva a la tonalidad de sol bemol mayor, y aún desciende hacia do bemol en una desviación del elemento cadencial. En el desarrollo

siguen los contrastes y en la tonalidad lejana de re mayor aparece un tema nuevo, que se combina con los anteriores. Termina el tiempo con una coda, en fantasía, desarticulando un poco los elementos de la introducción.

El Scherzo, hecho con diseños de carácter huilizo, es algo arbitrario de forma. Escrito en si bemol menor, pasa a si bemol mayor en el trío, para resolver en un conducto caprichoso y dramático, constituyendo un trocito sin explicación sinfónica posible. Vuelve el Scherzo, en si bemol menor, con unas notitas escapadas en el violín, tan difíciles como peligrosas.

El 3^{er} tiempo, Andante con moto, es un lied-sonata, muy expresivo, pero con gran preponderancia rítmica, pues le rodea siempre un ritmo obstinado, que acompaña a los temas. En la tonalidad de re bemol mayor, oscila a la bemol, para exponer un largo tema en varios elementos, con imitaciones y penetración del tema inicial. Tras la reexposición hay un desarrollo conclusivo, casi en fantasía,

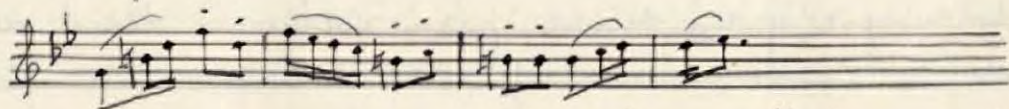
con modulaciones muy libres y réplicas un tanto caprichosas.

Sigue un segundo scherzo, en sol mayor, tonalidad un tanto extraña y lejana, con relación a la de re bemol mayor del Andante. Se trata de una danza tedesca, a base de dos elementos. El trío desarrolla el segundo elemento, pasando por do mayor y mi menor, para volver al tema, algo transformado, a modo de Variación.

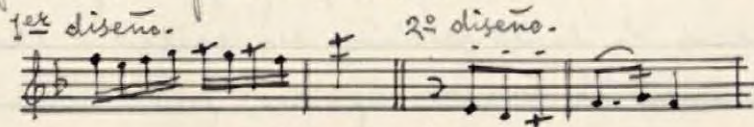
La famosa cavatina, en mi bemol, constituye un lied dramático, más como sentimiento que como forma. Una melodía expresiva en tres partes, a cargo del primer Violín, se desarrolla libremente, apoyada por el segundo Violín en contrapunto y en ecos. En la 2ª sección, un episodio trágico, con la melodía entrecortada (como en la Sonata op. 110.) pone una nota dolosa, que resuelve en la melodía principal.

La gran fuga, op. 133, fue el primitivo final de este Cuarteto. Así lo estrenó el Cuarteto Schuppanzigh. Pero, el editor Artaria, encontrando demasiado largo dicho final, pidió a Beethoven un nuevo final, más corto y más a tono con la obra. Beethoven envió el tiempo que actualmente

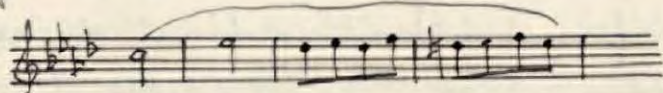
figura como última pieza. Terminada a fines de 1826, puede considerarse como la última obra de Beethoven. Se ve en ella la preocupación de hacer música de tipo ligero, quizá como contraste de la gran fuga retirada. El tema es gracioso y movido:



Constituye una forma de sonata con tres temas. Tras un diálogo de los instrumentos, que sirve de transición, pasamos a un segundo tema sin interés ninguno, formado por dos diseños:



En el desarrollo aparece el tercer tema:



Sigue el desarrollo por el primer tema en imitaciones, estrechándose cada vez más la escritura, hasta llegar a un conducto en octavas que nos

lleva a la reexposición. Termina con una coda, en la que aparece, por tercera vez, el 1^{er} tema, a modo de estribillo.

El Cuarteto 14, en do sostenido menor, escrito entre 1825 y 1826, fué dedicado al barón de Stutterheim en agradecimiento, por haber admitido a su sobrino Carlos en el regimiento del que era coronel. Es francamente un poema, más fácil de analizar dramáticamente que de un modo sinfónico. Consta de siete tiempos, que aparecen numerados en la partitura. En realidad, son seis tiempos, pues el tercero se reduce a once compases que preparan las Variaciones. Todos los tiempos son muy libres, tanto de forma como de tonalidad. Comienza con una fuga, en do sostenido menor, muy plana de escritura y de sentimiento, cuyo motivo contiene dos elementos:

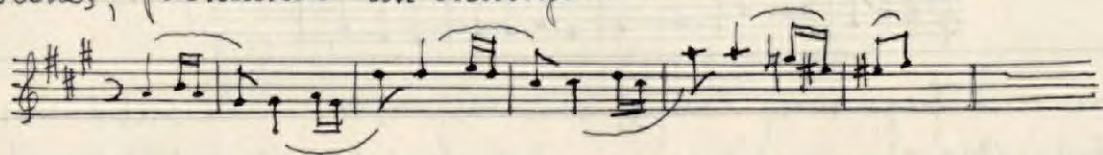


Se trata de una fuga muy larga, con respuesta en la subdominante y modulaciones tan extrañas como suponen las tonalidades de si mayor y mi bemol menor. En un episodio dialogan los dos violines solos.

El n.º 2, Allegro molto vivace es, simplemente, un rondó, algo arbitrario, con cuatro estribillos. La tonalidad de re mayor, tan lejana de la inicial, do sostenido menor, podría parecerse extraña si no supiéramos la afición de Beethoven por la sexta napolitana. El primer cuplé, con el mismo ritmo, oscila a mi mayor, en cuyo tono aparece el segundo estribillo, breve y conciso. El segundo cuplé es un mosaico de fragmentos rítmicos, y el tercero un desarrollo de los diseños anteriores.

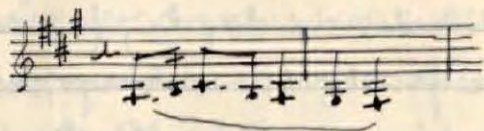
El n.º 3, como hemos dicho, es un recitado que prepara, a modo de introducción, el tema y variaciones que sigue.

N.º 4. Andante, ma non troppo. Es un alarde de técnica, muy largo, complicadísimo de escritura, ágil y duro a veces. El tema se halla en los violines, formando un diálogo:



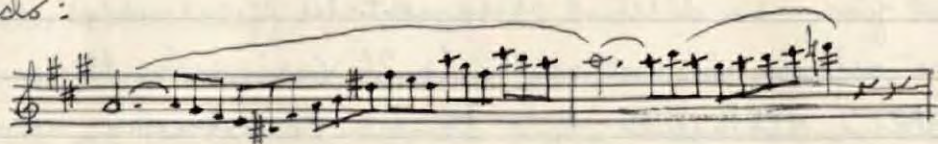
Dicho tema constituye una frase en dos periodos. La 1.ª variación, pura-

mente decorativa, parece una continuación del tema. La escritura va complicándose poco a poco en diseños ornamentales y menudos, cual fronda impenetrable, que asfixia la melodía. La 2ª Variación lleva un ritmo de marcha, con melodía dialogada, que también se estrecha, aunque no tanto como la anterior. En la 3ª Variación, un nuevo diseño:



Se desarrolla en imitaciones, con escritura recortada y seca. La 4ª Variación es muy curiosa. Recargada con exceso de notas, escalas y pizzicati dan color y estabilidad a los diseños melódicos, cortos y huidizos, los cuales no tienen otro apoyo que la armonía. Como contraste, la 5ª está tan deprimida y simplificada, que el tema desaparece, no quedando más que la armonía plana. La 6ª Variación, francamente exterior y decorativa, está formada por series de acordes repetidos. El violoncello, destacándose del conjunto, marca los acentos por medio de grupos rítmicos, de intención

dramática indudablemente, algo seco y árido. En la 4ª variación, una frase en recitado:



circula por los cuatro instrumentos. En la Coda, hay un breve desarrollo del tema, pasando por las tonalidades de do, la, fa, con cadencia en la.

Nº 5. Presto, tiene caracteres de final; sin embargo, es un scherzo que se repite tres veces, con trío también repetido. El tono de mi mayor llega bruscamente. Como en otros cuartetos de Beethoven, tiene unos enlaces difíciles, peligrosísimos e inútiles. Resulta largo y poco variado.

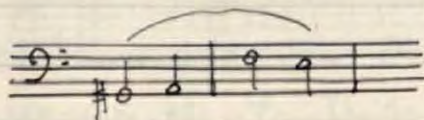
Nº 6. Adagio quasi un poco andante. Bellísimo lied en sol sostenido menor, que sirve de introducción al Nº 7. Allegro. Construido en forma de sonata, presenta un primer tema con dos elementos, uno rítmico y otro melódico. Tras brevísima transición, aparece el 2º tema, muy original, pues participa del recitado y de la melodía:



El desarrollo, por el 1^{er} tema, parte de fa sostenido menor, pasa por si menor y resuelve en la dominante del tono inicial, con una larga pedal en el violoncello y después en el violín. En la reexposición aparece el 2^o tema en re mayor. El desarrollo conclusivo nos trae nuevamente el re mayor, pasando a fa sostenido menor en una desinencia plagal, para terminar en el tono de do sostenido menor.

Quede considerarse el Cuarteto 15 (op. 132.) como la obra cumbre de cámara. El tercer estilo alcanza su más alto nivel, tanto en la forma como en la profundidad de la música. Considerado bajo un punto de vista dramático, este cuarteto parece girar alrededor de una grave enfermedad que, en efecto, sufrió Beethoven en el invierno de 1825. Al sentirse mejor, dice Schindler, comenzó la composición de la obra que, por esta razón, es anterior al Cuarteto 13. Dedicado al príncipe Galitzin, no se publicó hasta 1827, muerto ya el autor.

En el primer tiempo nos encontramos con una forma nueva, perfectamente divisible en tres partes. Unos compases de introducción exponen la célula generadora:



Otro desarrollo, también por el primer tema y la célula, invertida, prepara la tercera exposición, que contiene, únicamente, la transición y el 2º tema, en la mayor y menor, ampliado y seguido de una coda dinámica.

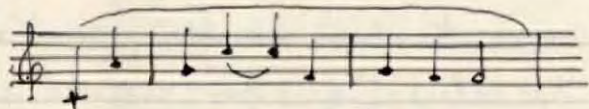
El Scherzo, basado en una danza vienesa, sigue la forma clásica. Resulta monótono por la persistencia rítmica y por la pesantería de la música. Escrito en la mayor, como también el trío, contiene este último una interrupción brusca por la célula, que se presenta en recitado.

El tercer tiempo, Molto adagio, es la famosa Cantata de reconocimiento ofrecida a la divinidad por un convaleciente, en el modo lidio. He aquí lo que dice Vincent d'Indy sobre este modo lidio beethoveniano:

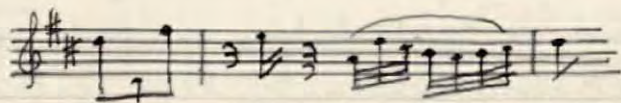
"Lo que Beethoven califica de modo lidio, un paso a la ligera, es nuestro tono de fa o quinto tono gregoriano, representado por la escala natural de fa mayor sin alteración. Pero, basta escuchar las armonías del coral, completamente en bajo cifrado, para convencerse de que no tienen ningún carácter modal particular, ya que el si natural está tratado como tercera mayor de la dominante de do mayor." Es decir,

que d'Indy considera el si natural como producto de una modulación transitoria.

La Ganzona forma un gran lied en cinco secciones. En la 1ª sección se expone el Cokal en toda su simplicidad, en escritura plana, fría, incolora, a base de acordes verticales.

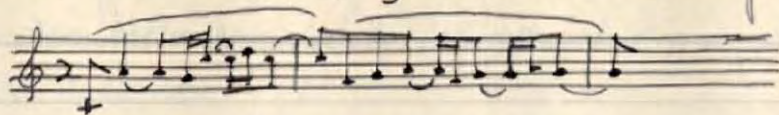


La 2ª sección, a modo de intermedio, presenta un diseño, gracioso y ligero, con escritura ornamental y fragmentada, que se desarrolla sobre sí mismo:



La 3ª sección es una ampliación temática del cokal. La melodía toma importancia y relieve. La 4ª sección reproduce la 2ª con otra disposición instrumental más amplia y más complicada. Por último, en la 5ª sección, la melodía del cokal forma un tema definido, que

Vá envuelto en imitaciones y adornos contrapuntísticos:



Trás una marcha en forma binaria, corta y sin ningún interés, termina la obra con un Rondó magnífico, integrado por cuatro estribillos. El tema, muy expresivo, lleva como apoyo las últimas notas de la célula generadora:



En el 1^{er} cuplé, con el mismo ritmo, aparece la célula completa. El 2^o cuplé es puramente rítmico y episódico. El 3^{er} estribillo comienza en re menor, oscilando a la menor, tonalidad que continúa en el 3^{er} cuplé, parecido al primero y seguido del desarrollo de un nuevo diseño, ampliación de la célula:



El 4º estribillo, escrito en sonatidad aguda, da impresión de inquietud. Resuelve en la mayor, con carácter conclusivo y mediante una larga coda.

El último cuarteto, op. 135, lleva en las ediciones el n.º 14, por haber incorporado al grupo la Gran Fuga. Sin embargo, estamos de acuerdo con los tratadistas, en que el verdadero número de la obra debe ser el 16. Escrito en 1826, lo dedicó a su amigo Juan Wolfmeier, comerciante de Viena. Se nota en esta obra la tendencia hacia caminos más fáciles y simplificación de la escritura, sin abandonar por ello el sentido poético. El primer tiempo, Allegretto, en forma de sonata, comienza con un tema, que lleva tres elementos generadores:



El segundo tema se compone de un corto diseño melódico, de una parte central dinámica y de la penetración del 2º elemento generador.

Un corto desarrollo por los elementos generadores conduce a la reexposición. Dichos elementos se estrechan al finalizar el tiempo, con una interrupción dramática, casi dolorosa.

El Scherzo, muy curioso, está escrito en sínkopas, que resbalan por grados y algún que otro ex abrupto tonal, cual gesto de malhumor. El trío, muy original, está hecho a base de una célula rítmica, la cual, tras una preparación en fa y en sol, mayores, forma una larga pedal, en la mayor, por tres instrumentos a la vez y a modo de ostinato, o museta dieciochesca, no sin cierto ambiente popular.

El Lento assai, lido en tres partes, dentro de su simplicidad, es de una grandezca infinita. Forma la primera parte una melodía bellísima, en re bemol mayor. Constituye la parte central un episodio dramático y angustioso, en do sostenido menor. Vuelve el tema, en cánon, ampliado con otro episodio, entrecortado, con carácter de variación.

El famoso final, es una forma de sonata y, al mismo tiempo, un poema. Lleva el siguiente título: "La resolución difícilmente tomada."

A continuación aparece otro epigrafe musical:

grave. Allegro.

Must es sein?
(i-es preciso?)

Es muss sein!
(i-es preciso!)

Es muss sein!
(i-es preciso!)

Las explicaciones que se han dado a este enigma, desde la de Schindler a las más modernas, son tan arbitrarias y, sobre todo, tan vulgares, que preferimos dejar en el misterio la parte dramática de este final, del mismo modo que quedan en la sombra otros poemas que se vislumbran en los últimos cuartetos. El primer diseño, interrogante, sirve de introducción. El segundo diseño, afirmativo, inicia la exposición. El violoncello expone el 2º tema:

El desarrollo, por el 1er tema, nos lleva de nuevo a la introducción, con sus dos diseños característicos. La reexposición aparece estrechada y depri-

misla, con el aspecto de una disgregación de los elementos melódicos.

Mucho más que la sonata y que la sinfonía, el cuarteto beethoveniano significa un avance, un progreso tal, que la producción que sigue, tanto romántica como moderna, puede considerarse como un retroceso. La profundidad de las ideas y de su realización; la renovación de la forma, dentro de un equilibrio perfecto; la polifonía, densa y complicada, formando una estrecha red; la incorporación al cuarteto de la fuga y de la gran variación, como medios excepcionales; y por último, el misterio que rodea la parte poética de sus últimos cuartetos; son cosas estas que no han sabido o no han querido ver sus sucesores. No quiere decir esto que falten obras primordiales en el periodo romántico y en tiempos modernos. El cuarteto designado con el título la muerte y la doncella, entre los de Schubert; el cuarteto en mi bemol, de Mendelssohn, con su popular canzonetta; los tres cuartetos

de Schumann, emocionales y profundos de sentimiento; los otros tres cuartetos de Brahms, limpios de sonoridad y sin la pesantería de su orquestación; la fantasía del arbitrario cuarteto de Grieg, son obras dignas de la mayor estima.

No parece que en España se haya formado una escuela de música de cámara, ni siquiera que pueda trazarse una línea a través de la historia. No obstante, dos músicos del siglo XVIII, José Herrando, violinista en la iglesia de la Encarnación, de Madrid, y Luis Misón, célebre compositor de tonadillas, escribieron (según investigaciones de José Subirá), sonatas y tríos, para violines, flauta, viola y bajo continuo. Estas obras no pasan de ensayos, en forma binaria, como la antigua suite. En los comienzos del siglo XIX aparece un astro fugaz que, aunque malogrado, puede considerarse como fundador de la música de cámara española. Nos referimos a Juan Crisóstomo de Arriaga, nacido en Bilbao, en 1806. En plena adolescencia, escribió Arriaga su ópera Los esclavos felices y Tema con variaciones, para

cuartetos. Marcha a París, estudia en el Conservatorio, y escribe los tres cuartetos, que le han dado fama y gloria, llamándosele "el Mozart español". Desgraciadamente, muere en 1826. Después de otra pausa, en la que desaparece por completo la música de cámara en España, funda Monasterio, en 1863, la Sociedad de Cuartetos, verdadero principio de la benéfica reacción que aún continúa en nuestros días. Los conciertos de Monasterio enlazaron con los del Cuarteto Hierro, y a su vez, este último dió paso al Cuarteto fundado por el violinista Julio Francés en los comienzos de nuestro siglo. Aquí comienza la verdadera producción española de música de cámara, en pleno florecimiento hoy día. Mencionaré los tres primeros compositores que acudieron a la demanda del Cuarteto Francés. Uno de ellos, Manuel Manrique de Lara, marino y músico, de tendencia clásica, escribió un cuarteto en mi menor, (1895), tan mozartiano como los de Arriaga. Los otros dos compositores, Tomás Bretón y Ruperto Chapí, son verdaderas glorias del teatro lírico español. Bretón, en plena posesión de la técnica, escribió

un cuarteto, construido bajo el prisma clásico en toda su pureza. Respecto Chopin, mucho más imaginativo, escribió sus tres cuartetos a base del elemento folklórico, empleándolo al natural, razón por la cual estas obras, agradables por lo demás no pasan de simples rapsodias para cuatro instrumentos.

Terminamos con el análisis de dos cuartetos, modelos característicos de los dos caminos, completamente opuestos, que encontramos en la senda postbeethoveniana. El cuarteto en re, de César Franck, representa el término o límite posible después de las últimas obras de Beethoven. Se trata de una composición ambiciosa, de plan gigantesco y con proporciones de sinfonía. El cromatismo continuo y las modulaciones de tránsito, perturbaban a veces el equilibrio armónico.

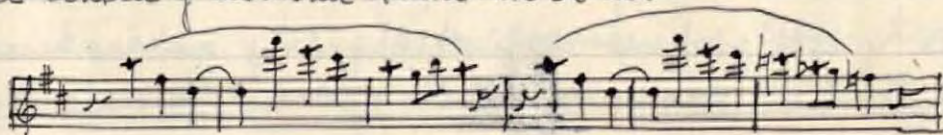
El primer tiempo es, a la vez, una forma de sonata y un lied, que se desarrollan sin estorbarse, conservando cada forma su propia personalidad. Damos un gráfico de este tiempo, tan curioso de estructura:

Lied. {

- I. Introducción. (re mayor)
- Exposición. (re menor y fa mayor) — 1.
- II. Fuga. Tema inicial. (fa menor)
- Desarrollo. (sol menor, si bemol y la mayor) — 2.
- Reexposición. (re menor y mayor.) — 3.
- III. Tema inicial. (re mayor)

} Sonata.

El tema inicial centra y domina toda la obra:



El primer tema de la exposición, de expresión inquieta, es una consecuencia de la coda con la cual termina la introducción:

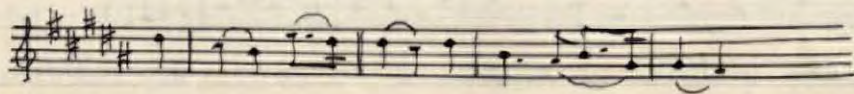


La transición, larga y también inquieta, modula de tal forma, que llega a perderse toda idea de equilibrio tonal. El segundo tema, en fa mayor, trae

el reposo y la afirmación tonal. La parte central contiene la segunda sección del lied, a base del tema inicial tratado en fuga, cuya tema se interrumpe para dar paso al desarrollo de la sonata. Este modula hacia la mayor, deteniéndose en el segundo tema y preparando la reexposición. Continúa normalmente, exceptuando una escapada a si mayor, y termina con la tercera sección del lied, algo deprimida.

El Scherzo, verdaderamente primaveroso, de sentimiento íntimo, lleva sonoridad dulce y velada, y está plagado de interrupciones que producen la impresión de sorpresa continua. Se desarrolla en la tonalidad de fa sostenido menor, siempre ligero y movedido, hasta llegar al trío, cuya melodía, bellísima, un poco indefinida, la complementada con el recuerdo del tema inicial.

El Larghetto constituye un lied en cinco secciones. La melodía principal, de tipo clásico, es larga y expresiva:



En la segunda sección aparecen nuevos elementos melódicos, sin que cam-

bien las líneas generales de escritura y de sentimiento:

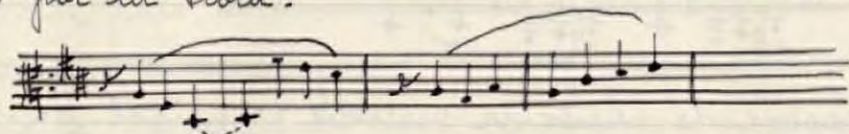


La tercera sección expone de nuevo la melodía principal. En la cuarta sección, menos interesante que las anteriores, ha querido Franck dar al cuarteto una amplitud sonora que rebasa sus posibilidades, resultando una gran desproporción entre la idea y el efecto conseguido. Es un trazo modulante y dramático, que resuelve en la melodía principal, en su tonalidad de si mayor, con apuntes de los elementos secundarios.

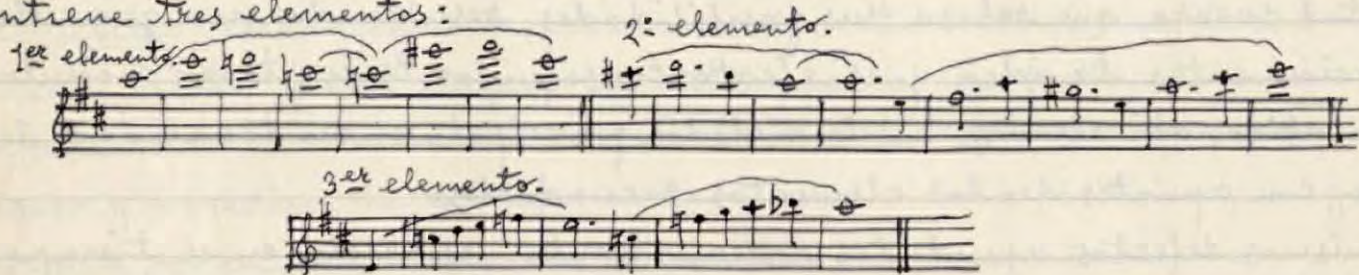
Los mismos defectos apuntados anteriormente, aparecen en el tiempo final, de enotmes proporciones y con elementos cortos, fragmentados y algo dispersos. Comienza con una larga introducción que recuerda muy de cerca el procedimiento de Beethoven en la Novena Sinfonía. Un diseño rítmico:



Sirve de unión a los fragmentos de temas anteriores, que pasan a modo de prueba. Por fin, la exposición se inicia con el tema principal, disminuido y estrechado, expuesto por la Viola:



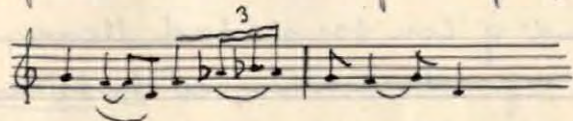
El diseño rítmico sirve de transición y conduce al segundo tema, el cual contiene tres elementos:



El desarrollo es largo y laborioso. El diseño rítmico toma aspecto melódico, modula creciendo en dinamismo, llegando a una parada en recitado, que conduce a la reexposición. Termina la obra con una gran coda, resumen y recapitulación de los principales temas del cuarteto.

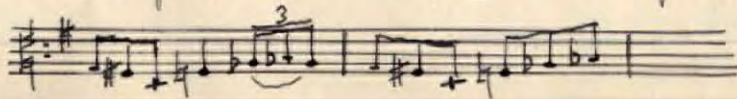
De Claudio Debussy hablaremos más adelante. Su arte significa una transformación de las leyes tradicionales de la armonía y de la forma. Por ello es interesante el análisis de su Cuarteto en sol menor, único que escribió.

Se puede considerar como una fantasía muy libre, con maravillosos aciertos y algunos errores de tonalidad y de sonoridad. El primer tiempo, a modo de forma sonata, presenta el tema principal, que ha de regir toda la obra:



Dicho tema va acompañado por diseños secundarios finísimos, por armonías cinceladas, apoyaturas, acordes sin enlace, series de sextas formando quíntas, en su aparente recorrido de sonata.

El Scherzo, trozo precioso de música y de sonoridad, contiene interesantes transformaciones del tema principal, que se convierte en generador. Dicho tema forma una pedal rítmica, que acompaña a la melodía:



Hay en este scherzo un error tonal, exactamente igual al del quinteto de Brahms. Debussy arma la clave en sol mayor, sin darse cuenta de que la música se desarrolla en do menor. El acorde de sol mayor es, simplemente, la dominante de do menor en funciones de tónica.

El tercer tiempo es un lied en tres secciones, admirable como música y como emoción, en la tonalidad, algo extraña, de re bemol mayor. Una frase de gran poesía, en plena calma y con banalidad llena, se desarrolla ampliamente, hasta llegar a la segunda sección, en do sostenido menor, más inquieta y exaltada, casi en recitado dramático.

El tiempo final es menos interesante y algo caótico, por su fragmentación. Constituye una fantasía, de forma caprichosa, que puede dividirse en tres partes, introducción y cada. Utiliza las octavas en el violín, procedimiento peligroso e inútil, por su falta de afinación, más una escala, a descubierto, verdadero terror de los violinistas.

pag. 192

Curso de Composición Musical

Joaquín Turina

.V.

25 de Marzo de 1942.

[Libro V.]

Segunda Parte

Formas Sinfónicas.

IX.

La Sinfonía

Una vez más hemos de retroceder al punto de partida, en donde las formas sinfónicas, indecisas aún, comenzaron a trazarse un camino. De los musicales polifónicos del siglo XVI, de las Sinfonías sagradas de Gabrieli y de Schütz, pasamos a la primera época dramática, en el siglo XVIII, en la que se daba el nombre de sinfonía a la obertura o pieza que servía de introducción a una ópera o a un oratorio. En realidad, fué el Concierto el verdadero antecesor de la sinfonía. Si el Concierto suponía

la presencia de uno o varios solistas, acompañados por el conjunto o ri-pieno, la sinfonía fué, desde sus comienzos, una obra para orquesta, en la cual los instrumentos son personajes, o recitantes, que interviene en el diálogo con la misma importancia unos que otros.

En la historia de la sinfonía hay un periodo interesantísimo de preparación, que se desarrolló en Mannheim. Algo de esto hemos dicho al hablar del Concierto, pero es útil volver sobre ello en el preámbulo de la sinfonía. En Mannheim convivían, en estado embrionario, el Concierto, la primitiva sinfonía y aquellos divertimientos, cazaciones y serenatas. Este grupo podía considerarse como el último estado de la suite binaria. En cuanto al Concierto y a la sinfonía, delimitaron en Mannheim su perfil y su carácter, a decir verdad, sin grandes esfuerzos: el Concierto, conservando el solista, con su conjunto acompañante; la sinfonía, prescindiendo del solista y considerando como recitantes todos los instrumentos de la orquesta. En esta evolución figuran tres grandes nombres, como precursores de la sinfonía clásica: Josef Stamitz (1717-1757), Kris-

tián Cannabich (1731-1798) y Carlos Stamitz (1746-1801), hijo de Juan. Añadiremos, como enlace, el nombre de Gossec (1734-1829).

Sin embargo, el verdadero fundador de la sinfonía fue Haydn. Como en la sonata y en el cuarteto, Haydn presentó la sinfonía, cual una sonata para orquesta, siguiendo la estructura clásica y añadiendo el minué, como recuerdo de la antigua suite binaria. Haydn hizo todavía más: organizó definitivamente la orquesta. En efecto, el instrumental por grupos separados o doblando un grupo a otro, podía convenir a la polifonía fugada de Bach o de Haendel; pero, la forma sinfónica requería un diálogo instrumental, que respondiese a la exposición y desarrollo de las ideas. Gran parte de las sinfonías de Haydn responden a títulos, más o menos fantásticos. Dichos títulos no entorpecen jamás la forma musical de las sinfonías, pero creemos útil señalarlos, ya que se apoyan en los que emplearon los clavicinistas en sus piezas y evolucionan poco a poco, hasta presentar matices dramáticos en las modernas sinfonías. Las primeras sinfonías de Haydn, como sus primeras sonatas, son

en poco indeterminadas de forma, dando la sensación de verdaderos ensayos o tanteos. Nada tiene esto de particular. Considérese que Haydn marchaba por caminos inexplorados aún. En su segunda serie, más equilibradas y perfectas, encontramos las tituladas: Imperial, La caza, La gallina, La reina y La sorpresa. Su tercera época comprende las sinfonías inglesas, las mejores de la colección.

Vamos a analizar la Sinfonía en do mayor, estrenada en Londres, en 1791. La orquesta se compone del quinteto de cuerda, 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, dos trompas, dos trompetas y timbales. Esta plantilla, base de la orquesta moderna, irá ampliándose poco a poco, hasta llegar al formidable conjunto instrumental que hoy vemos en los conciertos sinfónicos.

La Sinfonía en do mayor constituye un modelo impecable del arte clásico en sus comienzos. El primer tiempo es una forma de sonata en toda su simplicidad. El primer tema está integrado por las notas del acorde perfecto mayor, procedimiento utilizado más tarde por Beethoven. El desarrollo, muy simple, lleva un nuevo diseño melódico.

Sigue un Tema y Variaciones, muy original como forma. Consta de un tema en fa mayor, algo monótono a causa de las repeticiones; de una primera variación, con el tema diluido en tresillos; de un intermedio, en menor, variante del tema, pero de acentuación binaria; de una segunda variación en semicorcheas, aumentando el dinamismo; y de una coda, en la cual la melodía aparece fragmentada.

Haydn es el compositor de los minúes. El que corresponde a la sinfonía tiene el encanto de todos los suyos. Está escrito en do mayor y casi no modula. Un Rondo, de ambiente popular, sirve de final a la obra. El estribillo, ligero y mordaz, se repite tres veces, dando paso a un primer cuplé con elementos nuevos, a un segundo cuplé, en plan de desarrollo, y a una coda en fantasía, pintoresca y graciosa.

Entre la enorme producción de Mozart, se encuentran 41 sinfonías. Como en las sonatas y en la música de cámara, las sinfonías mozartianas, más que a la evolución, tienden al perfeccionamiento, al detalle. La orquesta de Mozart es una verdadera filigrana, por su equilibrio,

por la combinación de timbres y por el enlace entre los grupos de cuerda y de madera. Las primeras sinfonías mozartianas pueden considerarse como ensayos y tanteos. Se encuentran en ellas influencias italianas y hasta cierto estilo operístico. Poco a poco, el nivel sinfónico se eleva y llega a la máxima perfección en las tres últimas, escritas durante el Verano de 1788, poco después de haber terminado Don Juan. Dicen los críticos, que cada una de estas sinfonías representa la realización musical de una idea: la sinfonía en mi bemol mayor es la suntuosidad clásica y heroica; la sinfonía en sol menor expresa la profunda melancolía del autor; en cuanto a la sinfonía en do mayor, glorifica la fuerza y la esperanza.

La sinfonía en sol menor (K. 550.), puede considerarse como una de las obras más bellas de la música. Está escrita para el quinteto de cuerda, una flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas. El primer tiempo, en forma de sonata, comienza con un tema bellissimo:



el cual, tras una breve transición, da paso a un segundo tema, en varios elementos, incluyendo la célula inicial del primero. Terminando la exposición en si bemol mayor, resulta sumamente extraña la tonalidad de fa sostenido menor con que comienza el desarrollo. Este no es muy largo; va modulando suavemente y eliminando notas, hasta llegar a un conducto, por la primera célula del tema, que da paso a la reexposición. En ella amplía la transición y presenta el 2º tema en modo menor.

El Andante está construido también en forma de sonata. La melodía, puramente clásica, se va haciendo, poco a poco, a la entrada de los instrumentos, en la tonalidad de mi bemol mayor. Bien pronto aparecen unos grupitos que, como quinaldías, cubren todo el tiempo. El segundo tema, casi irreal, parece quebrarse por su transparente sonoridad. El desarrollo inicia una subida cromática hacia sol mayor, formando

un arco de tonalidades, bien característico de Mozart, para enlazar con la reexposición.

El Mimé es una verdadera joya musical. La orquesta produce efectos en ecos, utilizando la madera sola, en preciosas combinaciones. La forma es de una extrema simplicidad.

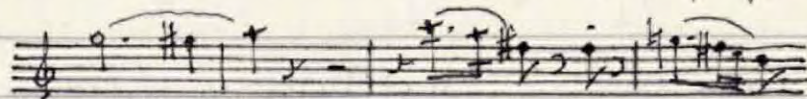
El final está escrito en forma de sonata, pero con carácter de último tiempo. La música tiene ímpetu y fuerza. Diseños de gran dinamismo rodean los temas. El comienzo del segundo tema es delicioso:



El desarrollo se inicia con un extravío tonal, con una pérdida de todo apoyo de tonalidad. Es una especie de balanceo, que resuelve en se menor al aparecer el primer tema, en imitaciones que se van estrechando, mientras las tonalidades se alejan del tono inicial.

La Sinfonía en do mayor (K. 551.), llamada Júpiter, fue la última sinfonía que escribió Mozart. No se sabe de donde viene el título de Júpiter; desde luego es posterior a Mozart. La obra fue escrita en 1788, en Viena. Si la sinfonía en sol menor expresa cierta melancolía, cierto sentimentalismo romántico, la sinfonía en do supone un abarde de técnica, una afirmación clásica en toda su pureza.

El tema inicial del primer tiempo está formado por las notas, en arpeggio, del acorde de do mayor. Este procedimiento fue utilizado más tarde por Beethoven. Dicho tema sirve de transición y hasta penetra en el segundo (sol mayor), el cual contiene dos frases y es frágil y quebradizo:



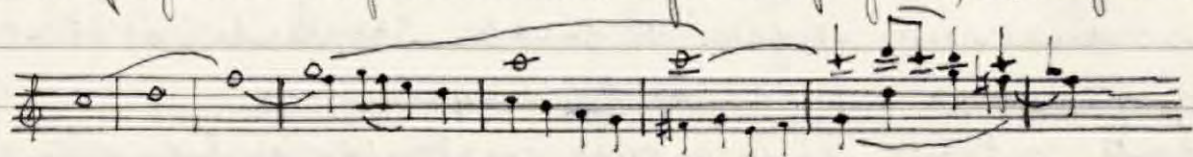
El desarrollo comienza con una modulación, algo brusca, a mi bemol, siguiendo normalmente el plan de sonata. Sorprende, al final del desarrollo, una falsa entrada en fa mayor.

El Andante contabile, en fa mayor, construido en forma de sonata,

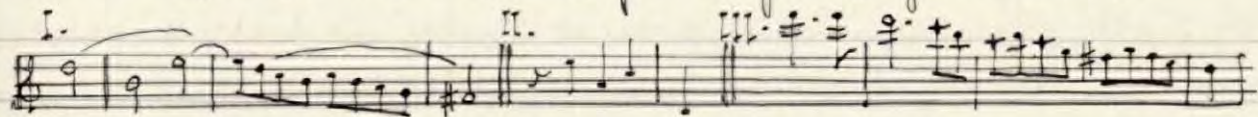
Comienza con una melodía expresiva, a cargo de los Violines, de pura estirpe clásica. Ya en la transición, aparecen adornos sincopados, que producen cierta inquietud. En el segundo tema, en do mayor, la escritura se estrecha, se dibujan imitaciones geniales y en una casi exdencia, a modo de puente, se pasa al desarrollo. Este es breve, utilizando los elementos de la transición. En la reexposición se incorporan al 1º tema pasajes cápicos que lo envuelven, girando la tonalidad hacia fa mayor, en la que aparece el 2º tema.

El Minué, de tipo normal, contiene un trío genial, con acordes simulando una exdencia de entrada, finísimo detalle, personalísimo de Mozart.

El Final, asombroso como técnica, constituye una forma de sonata en escritura fugada. El primer tema aparece fugado, al llegar la transición:



con cinco entradas, la última por los contrabajos solos. Un contramotivo en imitaciones sirve de episodio y nos lleva al segundo tema, mosaico de diseños, más o menos puntiagudos y conocidos:



El contramotivo se une también a los diseños del segundo tema. En el desarrollo continúan las imitaciones, cada más estrechas, dialogando los grupos de cuerda con los de viento, siempre con el perfecto equilibrio mozartiano. Tras la reexposición, en la que se amplían algunos diseños, termina la sinfonía con un breve desarrollo final, en donde aparece invertido el tema inicial.

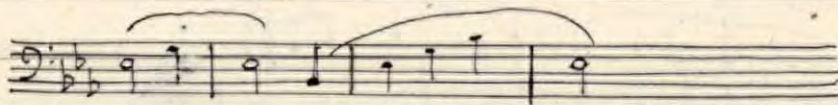
Podría creerse que la evolución beethoveniana en la sinfonía sigue los mismos pasos que en la sonata y en el cuarteto. Sin embargo, no es así. En la sonata, Beethoven tantea y prueba sus

sus innovaciones, conservando la escritura clásica. Algunas de sus sonatas, por ejemplo la titulada "a Kreutzer", recuerda aquellas otras, de Haydn, a las que hemos llamado "de lujo". En los cuartetos, ya hemos dicho que, a pesar de su soltería, se prestaban, por su sentimiento íntimo, a mayor libertad de escritura y, sobre todo, a una sonoridad homogénea y constante, que no ha cambiado hasta la fecha. Pero, en la sinfonía entraba la orquesta, con instrumentos poco perfeccionados entonces, que dieron lugar a errores, muy disculpables, aunque impedían aquella polifonía densa, de aparentada red sonora, que resplandeció en los últimos cuartetos.

La 1ª sinfonía, en do mayor, fue escrita en 1799, dedicada al barón Van Saksien. Es la única sinfonía que pertenece al primer estilo, acercándose mucho a Haydn y un poco a Mozart. La 2ª, en re mayor, dedicada al príncipe Lichnowsky, procede de 1802, muy cerca, por tanto del célebre "testamento de Heiligenstadt". El avance sobre la anterior es muy pequeño.

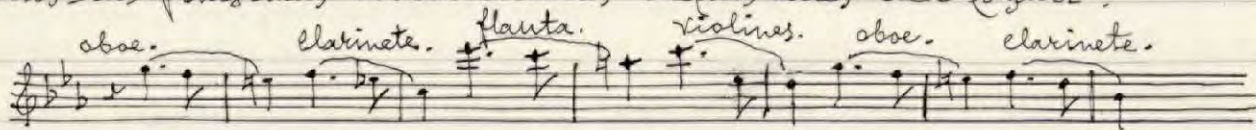
La 3ª sinfonía, llamada Heróica, es la primera obra orquestal de gran envergadura que escribió Beethoven. Terminada en 1804, parece un homenaje a Napoleón Bonaparte, si bien, al saber la coronación de Napoleón como emperador, cambió la primitiva dedicatoria por esta otra: Sinfonía heroica per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo. Se trata de una obra muy larga, muy complicada y con cierta apariencia de desorganización en los desarrollos. La orquesta se compone de 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 3 trompas, 2 trompetas, timbales y el quinteto de cuerda. La gran novedad del primer tiempo consiste en estar construido sobre tres temas, caso único en Beethoven.

El primer tema es simplemente un arpeggio del acorde perfecto de mi bemol mayor



A los pocos compases se inicia un ritmo en sincopas, que cubre todo el tiempo. La transición es un mosaico melódico, integrado por

fragmentitos que saltan de un instrumento a otro. ¿Cómo no ver en estos fragmentos las finísimas combinaciones orquestales de Mozart?



En esta misma transición encontramos un pasaje rítmico en los Violines, utilizado largamente por Beethoven en los desarrollos. El segundo tema, en si bemol mayor, contiene tres frases. El desarrollo, larguísimo, puede dividirse en varias partes. En la primera, las síncopas conducen a la transición, en do mayor, tonalidad que resbala a do menor, al presentarse el tema en los bajos, entre orquestal que se repetirá, más agitado aún. Una modulación brusca a mi menor (es decir, fa bemol, sexta napolitana) nos lleva al 3º tema:



Gira la tonalidad hasta sol bemol mayor. La última parte del de-

Desarrollo es un conducto, muy bonito de orquesta, que resuelve en una falsa entrada y en una llamada, casi militar, de trompa. Tras la reexposición, que es normal, encontramos un desarrollo conclusivo, con modulaciones bruscas, bajando por grados, hacia do mayor. El tema inicial forma la base de la subida final.

La Marcha fúnebre constituye un lied ampliado, con seis secciones y una coda. Se observa en esta pieza la supremacía de los instrumentos de cuerda. En la 1ª sección, y en do menor, se expone el tema principal:



Al repetirlo el obse, la cuerda acompaña con un ritmo, que parece un redoble de tambores. La 2ª sección emplea un tema nuevo en do mayor, cuya ornamentación crece en dinamismo. Un enlace, casi dramático, nos lleva a la 3ª sección, por el primer tema y muy deprimida. La 4ª sección, magnífica como trabajo temático, comienza con un

episodio fugado, en la subdominante (la menor), estrechándose la escritura, hasta llegar a una gran riqueza orquestal. Y como en el primer tiempo, nos encontramos con una falsa entrada, que nos lleva a la 5ª sección, por el tema principal, envuelto esta vez por elementos anteriores, entre ellos un ritmo algo inquieto. La 6ª sección incluye la frase conclusiva del primer tema. En la coda, muy poética, se desvanecen y disgregan los elementos temáticos.

El Scherzo, en mi bemol, ágil de música y de orquesta, y profundamente beethoveniano, se desarrolla libremente, bajo el fondo permanente de la cuerda, terminando con un diálogo orquestal finísimo. El trío es un alarde de sonoridad precioso, a base de las trompas, en pasajes difíciles y peligrosos.

El Final, muy curioso de construcción, es simplemente un "tema con variaciones". Dicho tema se presenta como un esqueleto o esquema armónico, formándose poco a poco la melodía. El esquema lo inicia la cuerda, en pizzicati, con algunos ecos de los instrumentos de

madera. He aquí la evolución progresiva del tema.

Esquema. *pizz*

1ª Var.

3ª Var. *rit*

En la 4ª Variación, el tema se convierte en motivo de fuga, con respuesta, algo extraña, en la subdominante. La escritura se estrecha y una modulación brusca a re mayor da paso a la 5ª Variación, en la cual se amplía el tema con un diseño dinámico. La 6ª Variación, en sol menor, es también fugada, con un contramotivo rítmico, que se impone girando a do mayor. En las Variaciones 7ª y 8ª continúa la escritura fugada, cada vez más tupida, con el tema directo y por movimiento contrario, hasta resolver en un Andante (9ª Variación), en ritmo de

marcha. Dicho Andante, más el Presto que sirve de coda, forman la tradicional fantasía que se encuentra en las sonatas escritas en la época de la Heroica, siempre como sorpresa final.

En Viena y en el palacio de Lobkowitz, hay una sala que llaman "de la Heroica", por haberse interpretado allí la sinfonía, dirigida por su autor. Se comprende al entrar en esta sala, tan llena de recuerdos, que la orquesta no podría tener más de 50 o 60 profesores y que están justificadas las duplicaciones en los instrumentos de cuerda, un poco extrañas para el oyente moderno, pero necesarias para el equilibrio sonoro.

(Continúa en cuartillas.)

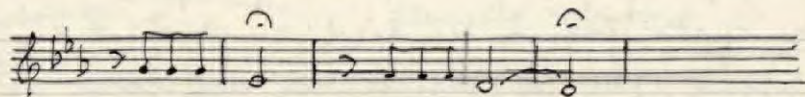
Tomo II (impreso) pag. 202 an-2

Tratado de Composición Musical.

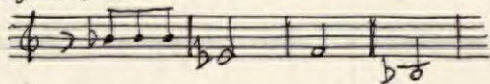
Segunda Parte. Formas Sinfónicas.

Continuación del capítulo IX: La Sinfonía.
(viene del libro V, pags. 593 a 610.)

La 5ª Sinfonía pudo muy bien ser la 6ª, ya que se estrenó en 1808, después de la Pastoral. A modo de célula generadora, aparece un diseño de cuatro notas figurando, según Schindler, la "llamada al destino". De todos modos, este diseño domina toda la obra, prestándole gran fuerza rítmica:



Hay que considerar que el primer tema está formado por el diseño y algo más, que va saltando de un instrumento a otro. También el diseño, brevísimamente, forma la transición.

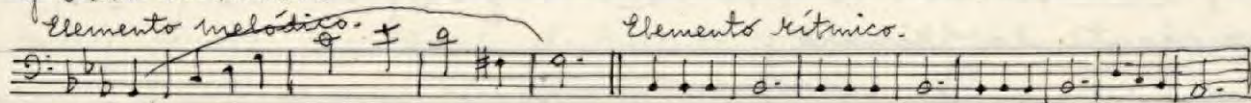


El segundo tema, en mi bemol mayor, es una melodía, muy beethoveniana de estilo, completada por un pasaje dinámico. Pero, la maravilla de este tiempo es el desarrollo, emocionante y de gran equilibrio. En su primer proceso, parte de fa menor, y utilizando el diseño rítmico, forma un episodio con dos réplicas, en do menor y en sol menor, eliminando notas. La orquestación es admirable. En el segundo proceso, inicia un nuevo modo de eliminación, siempre por el diseño rítmico, que va perdiéndose poco a poco. Una cadencia plagal nos lleva a la reexposición. 2 fagotes al unísono hacen la transición, pobre de sonoridad y algo grotesca. En el desarrollo final, con diseños que recuerdan al segundo tema, se establece un diálogo entre la cuerda y los instrumentos de viento, de mediano efecto y ágrío de sonoridad.

El Andante con moto forma un lied ampliado, en seis secciones. Es pieza algo monótona, por la persistencia del tono de la bemol mayor y por las constantes repeticiones de los dos temas. La 1ª sección expone un tema expresivo en la bemol, por las violas y violoncellos, duplicación que supone una orquesta bastante reducida. El segundo tema comienza también en la bemol, oscilando después a do mayor con sonoridad

ágria, a causa de las trompetas, que cantan en el registro agudo. La segunda sección es repetición de la primera, aunque más movida y con transformación del 1^{er} tema y más ágrío aún el segundo. La 3^a sección presenta el primer tema tres veces, cada vez más dinámico. La tercera repetición contiene un error orquestal, pues los bajos no tienen fuerza para luchar contra toda la orquesta. Después de tantas repeticiones, la 4^a sección nos lleva a un desarrollo, que comienza con una cadencia por los instrumentos de madera, el segundo, que sigue, siempre durísimo y en do mayor, y una variante del primero en la bemol menor. Vuelve, en canon, el primer tema en la 5^a sección, más una fantasía y final, a modo de coda, que constituyen la 6^a sección.

El Scherzo es genial, de fondo y de forma. Contiene dos elementos, uno melódico y otro rítmico.



El elemento rítmico está formado por las cuatro notas iniciales, aunque dispuestas de otra manera. Los dos elementos se desarrollan sobre sí mismos, bien alternando, bien penetrando uno en otro, hasta llegar a un diseño cadencial. El trío, en do mayor y en estilo fugado, es de un dinamis-

no sorprendente, hecho además con una seguridad de escritura admirable. La segunda parte del trío es consecuencia de la primera. Aun repite por segunda vez, aunque se trata de una repetición poética, no sin cierto tinte dramático, alejándose el tema poco a poco. Al volver el scherzo la sonoridad es muy tenue, manteniéndose sus elementos en lejanía, hasta llegar a una larga pedal, que sirve de enlace para el tiempo final. La disposición orquestal es preciosa.

El Allegro final, en forma de sonata, tiene la grandiosidad de un himno. Beethoven aumenta la plantilla orquestal, añadiendo un flautín, un contrafagot y tres trombones, contralto, tenor y bajo, exitos al estilo de la época. El 1^{er} tema, de gran nobleza y en do mayor, contrasta con el 2^o, en sol mayor, y en tres frases, melódica y acariciante la primera:



Esta frase lleva una especie de contramotivo en los violoncellos. La segunda frase es casi un desarrollo. En cuanto a la tercera es interesante por la disonancia que produce una apoyatura con reso-

lución retardada:



El desarrollo lleva como base el segundo tema, partiendo de la mayor. Pero, el contramotivo de los violoncellos que acompañaba al tema, se incorpora, toma importancia y viene al primer término. Sus dos primeras notas inician una subida:

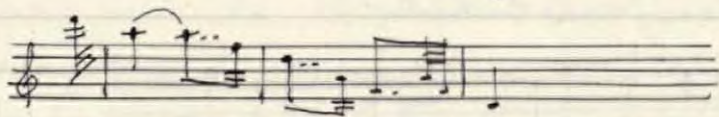


Dicha subida resuelve en un recuerdo poético del Scherzo, con sonoridad muy tenue, que sirve de puente y enlace para la reexposición. El desarrollo final es una verdadera recapitulación de los elementos anteriores, más una fantasía, eliminando notas y acelerando ritmos.

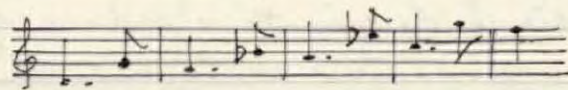
La 9ª Sinfonía (op. 125.), única que pertenece al tercer estilo, está dedicada al rey de Prusia, Federico Guillermo III. Obra de larga incubación, fue terminada en 1824. Cuenta Schindler que el editor, Schott,

entregó a Beethoven seiscientos folios por la obra. A pesar de sus grandes dimensiones y de su aparato orquestal, es de construcción simple, uniéndose los elementos sinfónicos y dramáticos, sin estorbarse unos a otros.

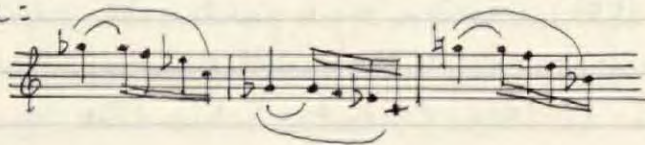
El primer tiempo, construido en forma de sonata, comienza con una introducción doble (en la dominante y en la tónica), formada por un arpeggio sin tercera, que constituye un elemento del primer tema, el cual se expone también dos veces, en re menor y en si bemol mayor:



El segundo tema, en si bemol, contiene varios elementos:



más una modulación brusca a si mayor, que resuelve en una marcha fatigosa:



Todos los elementos están algo dispersos, por el dibujo de los diseños y su colocación en la orquesta, saltando de un instrumento a otro.

El desarrollo, largo y laborioso, nos recuerda el del 1.^{er} tiempo de la Heroica. Consta de cinco partes: la primera, en sol menor, por la introducción y fragmentos del primer tema. La segunda, en do menor, por los mismos elementos, más un contramotivo por la cuerda, formando un crescendo. La tercera, en marcha hacia la menor, trae sonaridades más suaves. En la cuarta parte aparece el segundo tema, que continúa en la quinta parte, en fa mayor, como conducto para la reexposición. Esta es normal, aunque más amplia de sonoridad. El desarrollo final es largo también, con carácter conclusivo, conteniendo una pequeña fantasía, que sirve de preparación para la subida magistral que cierra este tiempo.

El Scherzo, en re menor, es un modelo perfecto de música beethoveniana. De escritura fugada, figura el timbal a desdubierto, casi en solista. El tema, en dos elementos, es ligero y mordaz, con apoyos en la madera, desarrollándose sobre sí mismo con ritmo igual. El segundo elemento, en do mayor, va envuelto por una pedal de toda la cuerda.

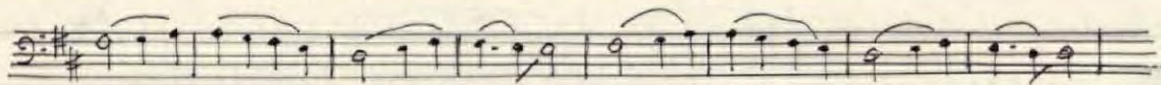
casi, que parecen puntitos de luz. Esta sección encierra un pasaje de trampa, tan álgido como peligroso. En la 4ª sección se repite el primer tema por los violines, pero completamente plagado de adornos, con aspecto de Variación, mientras la madera canta el mismo tema, en su primer estado. La 5ª sección es un episodio de tipo dramático, aunque duro y estridente, a causa de las trompetas, tan mal colocadas siempre en las partituras beethovenianas. Tras una falsa entrada, en la tonalidad inicial, vuelve el primer tema en la 6ª sección, incompleta, en escritura dialogada, disgregándose y tomando carácter conclusivo.

y llegamos al famoso final, en el que aparece la voz humana asociada a la orquesta, con las palabras del Himno a la alegría, de Schiller. A pesar de sus grandes dimensiones, es, simplemente, un tema con Variaciones. Comienza con larga introducción, en la que desfilan, a modo de recapitulación, fragmentos de los temas anteriores. A notar la disonancia del primer acorde:



Beethoven añade a la orquesta el contrabajo, los trombones y la

música turca, formada por los platillos, bombo y triángulo. Un recitado de tipo italiano, como todos los que escribió el autor, sirve de comentario a los diseños que constituyen el recuerdo o recapitulación de los fragmentos anteriores: arpeggio inicial, arranque del Scherzo, un diseño del Adagio. Por fin, el gran tema de las variaciones, bellísimo a la vez melódico, por su inspiración, por su simplicidad y por estar reducido casi todo el al ámbito de una quinta:



Se expone cuatro veces, comenzando los bajos, con sonoridad muy suave, subiendo en altura y en intensidad, hasta llegar a una explosión orquestal. Vuelve de nuevo la introducción, con el recitado, esta vez a cargo del barítono. El gran tema se repite otras tres veces, por el barítono, los solistas, el coro y la orquesta, a los que se añaden una gran cantidad de ornamentos y de dibujos, en los instrumentos y en las voces. La base tonal es re menor, tonalidad inicial de la sinfonía.

La 1ª variación, en si bemol mayor, es una marcha guerrera, casi toda ella por los instrumentos de viento y la música turca, con el tema de-

formado, resultando todo ello bastante vulgar. El tenor y el coro intervienen a modo de contrapunto.

La 2ª Variación figura la batalla, cuya descripción forma un trozo de gran dinamismo, con el tema reducido a volutes pequeños:



Un diseño rítmico se une al tema en contrapunto:



Los dos diseños se desarrollan sobre sí mismos, modulando suavemente, en fino diálogo orquestal, hasta que un recuerdo del tema inicial, apoyado por las trompas, anuncian su vuelta.

La 3ª Variación significa el triumfo. En el tono inicial se expone el tema principal, adornado con un contrapunto por toda la cuerda en octavas, cual una quilenalda.

La 4ª Variación tiene carácter religioso, a modo de coral. Los trombones llevan un significado extrahumano, según costumbre de la época.

La primera parte de esta Variación es un coral, reposado y Solemne, con el tema amplificado, y una extraña desviación tonal. La segunda parte es una flegaria, preciosa como línea melódica y muy eufónica como disposición orquestal, imitando la sonoridad del órgano.

En la 5ª Variación, vuelve el tema en el tono inicial, con un nuevo adorno a cargo de la cuerda. El coro, tanto en esta Variación como en las demás, se mueve siempre en terreno agudísimo; la dificultad de interpretación es, pues, enorme. Un episodio rítmico, entrecortado y lleno de interrupciones, de carácter dramático, sirve de enlace para la siguiente Variación.

La sexta y última Variación tiene carácter conclusivo. Se trata de una marcha acelerada, aumentando constantemente el dinamismo, hasta llegar al prestissimo final. Los solistas y el coro luchan contra la orquesta, situados fuera de su sitio, en una región agudísima.

Esta obra formidable se estrenó en Viena, en Mayo de 1824, en medio de un gran triunfo.

Podríamos repetir, por tercera vez, las razones que motivaron el cambio de dirección en la forma y en la estructura, de la sinfonía, al pasar de Beethoven a los románticos. En realidad, son las mismas que expusimos en los capítulos dedicados a la sonata y a la música de cámara. Sin embargo, en la evolución de la sinfonía, encontramos nuevas facetas y detalles pintorescos, que merecen cuando menos un comentario. Sin atreverse a utilizar cuantas novedades y progresos presentaban las nuevas sinfonías beethovenianas; al contrario, cohibidos ante tanta grandeza, iniciaron un retroceso hacia la simplicidad, retroceso que comprendía hasta la plantilla orquestal.

El primer romántico que nos sale al paso es Franz Schubert. De las ocho sinfonías que escribió, solo cuentan las dos últimas: la 7ª, en do mayor, y la 8ª, en si menor, populakísima y denominada incompleta. Dicha sinfonía fue escrita en 1822, es decir, dos años antes que la Novena de Beethoven. La orquesta se compone de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos tramos, dos trompetas, tres trombones, timbales y el quinteto de cuerda.

La Sinfonía incompleta consta de dos tiempos. Es una obra precio-

sa como ideas y materiales, aunque endeble como estructura. La sonoridad orquestal es limpia y suave. El primer tiempo, Allegro moderato, constituye una forma de sonata sin grandes complicaciones. En los bajos y en la tonalidad de si menor, aparece un diseño, que ha de intervenir después en el desarrollo. Sigue un pasaje de adorno en la cuerda y enseguida el primer tema:



Estos tres elementos forman la base y núcleo del 1er tiempo, más un segundo tema, en sol mayor, que lleva un corte brusco en su centro. El desarrollo tiene como base el diseño de los bajos, que se amplía y toma un tinte dramático. Este es el gran acierto de la sinfonía, si se tiene en cuenta la escasa técnica del compositor. El diseño se transforma y modula, cambia de ritmo, creciendo siempre en intensidad y dinamismo.

El 2º tiempo es un Andante con moto, de forma indecisa, entre so-

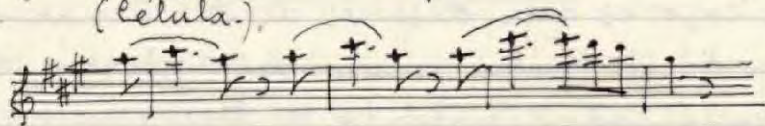
nata y lied, sin derivaciones, pero alargando los temas, según costumbre habitual de Schubert. Cabe también que hay poco contraste entre este tiempo y el anterior, lo que engendra alguna monotonía. La estructura es facilísima. Una primera parte o exposición presenta dos temas, uno en mi mayor, y otro en do sostenido menor, más largo, en tres frases. Precisamente, la tercera frase contiene modulaciones bruscas, que, mal o bien, traen de nuevo la tonalidad de mi mayor, para repetir los dos temas, a modo de reexposición.

¿Por qué Schubert no terminó esta sinfonía? La razón de que se sintiera incapaz de ello, como dicen algunos autores, no nos convence mucho. El caso es que, después de terminar los dos primeros tiempos, hizo un boceto para piano del Scherzo, arquestó nueve compases... y desapareció todo. Cuarenta y tres años más tarde, en 1865, pareció la partitura de la Incompleta, estrenándose en Viena, bajo la dirección de Herbeck.

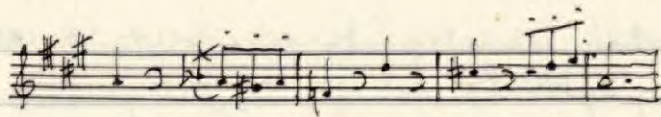
La sinfonía romántica continuó su camino, ofreciendo facetas interesantísimas. Mendelssohn y Schumann escribieron sinfonías, bajo un prisma diferente, clásico y perfecto el uno, genial e innovador el

otro. Mendelssohn escribió cinco sinfonías: 1ª, en do; 2ª, Sinfonía-Cantata, con coros; 3ª, Escocesa; 4ª, Italiana; 5ª, Sinfonía de la Reforma, sobre Corales de Lutero. La Escocesa y la Italiana, gozan de gran popularidad.

La Sinfonía Italiana, fiel reflejo de sus impresiones de viajero, preciosa de música y primorosa como sonoridad de orquesta montada al aire, comienza con un allegro, en forma de sonata. La plantilla orquestal, bastante restringida, se compone de 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, timbales y la cuerda. En la tonalidad luminosa de la mayor, se presenta el primer tema, que lleva una célula generatriz:



Con los mismos elementos y ritmos se inicia una larga transición que nos conduce al segundo tema, en mi mayor, más tranquilo y más largo, con la penetración del tema inicial. En el desarrollo emplea muy poco material temático y los instrumentos indispensables, para preparar un nuevo diseño, formado por los ritmos anteriores:



A base de la cuerda, e incorporando la célula, marchamos hacia un reposo tonal en do sostenido mayor. La reexposición es normal, y lleva en sus elementos un último diseño, enmarcado por la quincalla de trellis.

El Andante con moto es un lied en cinco secciones, pero con tal unidad de estructura y de expresión, que forma como un solo bloque. La 1ª sección comienza con un diseño de llamada, al que sigue el tema; este va siempre acompañado por un pasaje obstinado, en corcheas, por los bajos. La sonoridad es maravillosa, por las flautas que se incrustan en la melodía.

flautas.

violines.

bajos.

stacc.

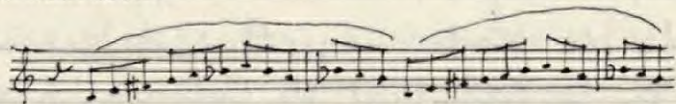
Las secciones 2ª y 4ª presentan un elemento nuevo. En la 3ª sección, un desarrollo melódico, fragmenta y estrecha los diseños del primer tema, transformándolos melódicamente. La 5ª sección es la coda, cadencia en la que se disgregan los grupos melódicos, para terminar suavemente en punta.

El tercer tiempo, Con moto moderato, supone la antigua forma de Minué, con melodía ondulante, agradable sin trascendencia. En cambio, el trío, primario y personalísimo del autor, es música en quietud y en contemplación. La orquestación es preciosa y fina.

El tiempo final, Saltarello, es interesantísimo. En la Italia del siglo XVII se encuentra ya el saltarello, como danza popular, en ritmo de tres partes. Pero, procedente quizá de Farento, se nos aparece otra danza, denominada Farantela, con el mismo ritmo que aplicó a su saltarello el compositor romántico. De todo esto resulta que, aunque de diferente origen, las dos danzas pueden ser derivadas una de otra, estableciendo tres puntos de partida, todos románticos: Final de la 4ª sonata para piano, de Weber; Farantela, de Chopin; Saltarello, de Mendelssohn.

De todos modos, este final presenta un ritmo obstinado de farantela, y, sobre él, temas y diseños característicos del saltarello. La forma es

muy libre y puede dividirse en dos grandes trozos. La tonalidad en modo menor parece cosa característica y ritual. El primer trozo, verdadera exposición, comprende un tema, saltarín y gracioso; una transición, más cuadrada de ritmo y un segundo tema, en mi menor, con la misma figuración rítmica del primero, que penetra un poco también. El segundo trozo comienza con un pequeño desarrollo, en flauta de conducto, para dar paso a un nuevo diseño en tresillos, diseño que parece representar gestos y figuras de un baile en rotación:



La escritura, en modo perpétuo, es aparentemente fugada, se estrecha poco a poco, hasta la incorporación del ritmo y tema del primer trozo. La coda, sobre una larga pedal, se inicia con una subida que comprende todos los elementos fundamentales del saltakello. Una curva tonal de tendencia plagal, nos lleva a un diálogo entre los violines y los bajos, con el ritmo en sínkopas. Todo decrece, como si la danza se alejase, convirtiéndose en kumok. Un rayo de luz llega oportunamente para la cadencia final.

Schumann intentó evolucionar y transformar la sinfonía, consiguiéndolo en parte, más por su genio que por su técnica. Escribió cuatro sinfonías, cuyo orden cronológico no está muy claro. La 1ª, en si bemol, lleva, como detalle interesante, correcciones y retoques de orquestación en el primer tiempo, hechos directamente por Mendelssohn. La 2ª, en do, y la 4ª, en re, se apartan bastante del modelo clásico. Sin embargo, es la 3ª, llamada tenana, la más genial y sugestiva de las cuatro. Consta de cinco tiempos. Uno de ellos, conocido por el "de los trombones", describe de un modo magistral la ceremonia de una consagración de obispos en la Catedral de Colonia, presenciada por el compositor. Schumann amplió el Scherzo, añadiendo un segundo trío, lo que suponía tres exposiciones de la primera parte. En cuanto a la orquestación, ya hemos dicho que le falta color y contraste a causa de las duplicaciones de instrumentos, que dan siempre un tono gris y opaco.

La aparición del Poema Sinfónico fue un golpe terrible para la sinfonía. La música descriptiva, con asunto literario y su libertad de for-

ma, suponía un rival de bastante cuidado para los compositores sinfonistas. En este sentido, la aparición de la Sinfonía fantástica de Berlioz, en 1830, marca un momento interesantísimo en la historia de la música sinfónica. Pero, he aquí que en Viena se inicia un episodio, bastante movido y pródigo en discusiones, gracias al cual puede decirse que se salvó la sinfonía, al establecerse un puente que unía los procedimientos clásicos y románticos, con el arte moderno. Beethoven y Wagner constituían los cimientos y pilares de dicho puente. Brückner, Mahler, Brahms, forman un bloque sinfónico, con tendencias diferentes, a veces opuestas, aunque marchando a un mismo fin, en el sentido de no entorpecer el camino de la sinfonía.

Antón Brückner nació en Ansfelden (1824) y murió en Viena (1896). Influenciado por Wagner y forzado por la rivalidad de Brahms, sus sinfonías, en número de ocho, enormes, austeras, llenas de digresiones y mezclando los periodos dramáticos con los desarrollos sinfónicos, dan como resultado un arte poco sugestivo, con una grandiosidad completamente falsa. Su primera sinfonía data de 1868.

Gustavo Mahler es músico más fino y de mayor sensibilidad que

Brückner. Dicen algunos críticos que sus sinfonías son verdaderas cantatas. En efecto, el coro y las voces solistas les prestan cierta apariencia dramática. Mahler nació en Bohemia, en 1860, y escribió nueve sinfonías, como Beethoven. La segunda, en do menor, con coros y contralto solista, es la más humana, conteniendo trozos muy bellos. La octava, llamada "de los mil", toca ya en los límites de la locura.

Si todo esto nos parece ya viejo y desteñido, no ocurre lo mismo con las sinfonías de Brahms. El correr de los años las ha depurado, destacando sus bellezas y también sus errores, que son los mismos señalados en las sonatas y en la música de cámara. Brahms, como Schumann, no entendió jamás la orquesta, lo que explica que mil detalles preciosos queden como hundidos dentro de una masa orquestal gris y opaca.

Después de este episodio, es decir, al otro lado del puente que hemos imaginado, la sinfonía moderna queda en situación privilegiada frente al poema sinfónico, que no le estorbará jamás. Abriéndose en abanico, la sinfonía moderna se desarrolla ampliamente, ante la admiración o el respeto, cuando menos, de público y crítica. Son, sin

embargo, diferentes, el espíritu, la escritura, la forma y el ideal de las sinfonías modernas, según el país de donde provengan. Así enfocada la Cuestión, vamos a presentar el análisis de tres sinfonías, que suponen caminos diferentes.

Aunque belga de origen, César Franck está comprendido en la escuela francesa, como punto de partida de toda una tendencia, que podríamos llamar clásica. Franck escribió una sola sinfonía, en re menor, estrenada en París, en 1884. Bajo el punto de vista orquestal esta sinfonía es muy deficiente, por su pesantez, sus duplicaciones, su desconocimiento de algunos grupos de instrumentos. En general, su sonoridad se parece algo a la del órgano. En cambio, la música es espléndida y la escritura, cromática, según su sistema habitual.

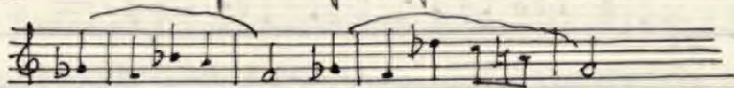
El primer tiempo, en forma de sonata, sigue el plan cíclico, a base de dos diseños generadores. Un tercer diseño aparece en el segundo tiempo.



La introducción y el primer tema se repiten dos veces, en re menor y en fa menor. Las violas divididas, en un bonito efecto orquestal, suben

hasta el extremo agudo. El segundo tema, muy bello, consta de tres frases. La primera está asfixiada por unas imitaciones en los bajos, que arrastran y estorban. La segunda es un conducto; y la tercera, una explosión melódica por el segundo diseño generador. Termina la exposición con un bonito efecto instrumental en ecos. El desarrollo es largo y laborioso. Los temas aparecen fragmentados y la tonalidad gira constantemente, hasta la vuelta al tono inicial de re menor, por la introducción en Cánon. Realmente, este desarrollo hace pensar un poco en el de la Heroica de Beethoven. La reexposición comienza en mi bemol menor, oscilando a sol menor y, por fin, a re mayor, al aparecer el segundo tema. Termina el tiempo con una Coda, de si bemol a re menor, subiendo y graduando la intensidad, para cerrar con una Cadencia plagal.

El segundo tiempo es una combinación de dos formas superpuestas, lied y Scherzo. El lied tiene cuatro secciones, a base de una gran frase melódica, en si bemol menor y mayor, por el tercer diseño generador:



Un conducto sirve de preparación al Scherzo. Contiene advertir que la

Orquestación separando grupos produce un efecto muy mediano. El Scherzo, muy fino como música, y en sol menor, lleva un dibujo ondulante, es crito en contrapunto doble sobre el tema del Lied, de tal modo, que pueden marchar juntos los dos temas:



El trío del Scherzo baja mucho de nivel. Indeciso de tonalidad y de melodía, da la sensación de buscar algo que no se encuentra.

En resumen, he aquí el plan de este tiempo:

1ª sección: Tema en tres frases. (si bemol, menor y mayor.)

2ª " " Scherzo, precedido de un Conducto y seguido del trío.
(sol menor, girando después.)

3ª " " Tema y Scherzo, combinados. (sol menor hacia si bemol menor.)

4ª " " Gata, por fragmentos de temas, flotante y desunida.

El final, en re mayor, está constituido en forma de sonata, y a base de un tema de sabot algo popular:



Contiene, sin embargo, algunas cosas inexplicables. La transición, que comienza con un diseño, de banda casi, por el grupo de metal, deriva hacia un largo trazo, algo incoherente, cromático, que se muere en la sombra y sin línea definida, cual complemento de la transición. El 2º tema es el mismo del tiempo anterior. El desarrollo se inicia por el primer tema, en cánon, marchando hacia mi bemol mayor, por la transición, con sonoridad brillante, y por una subida, que conduce a la reexposición. Un desarrollo final, delicioso como recapitulación, como música y como orquesta, sirve de coda a esta obra admirable.

Camille Saint-Saëns, de quien nos ocuparemos más extensamente al estudiar la música descriptiva, escribió tres sinfonías. Dos de ellas siguen el plan clásico, finamente tratado. La tercera, en do menor, lleva una parte importante de órgano. Es anterior a la de Franck, y goza aún de gran predicamento en Francia, por su perfec-

ción de escritura, por la habilidad en buscar y derivar las tonalidades hacia la sombra o hacia la luz y, por último, la orquestación fina y cincelada en combinación con el órgano, cualidades todas muy francesas. Lalo, con su sinfonía en sol menor, pues la Sinfonía española es un Concierto para Violín, Chausson, Dukas y d'Indy, forman un grupo muy interesante. La primera sinfonía de d'Indy, para piano y orquesta, sobre un canto montañés, escrita en 1886, es una obra admirable, inspiradísima y de un ritmo exaltado, que reluce como un faro.

Dvorak, en Bohemia; el grupo de "los cinco", más Rubinstein y Tchaikovsky, en Rusia; Svendsen, en Noruega; y algunos compositores españoles, en la actualidad, han escrito sinfonías, siguiendo más o menos el plan clásico, aunque con algunas variantes, que conviene destacar. Por ejemplo, Dvorak, en posesión de una técnica clásica en formas, desarrollos y orquestación, adoptó un procedimiento, vulgar a veces, pero correcto siempre, que pudo ser monótono al aplicarlo constantemente por igual. Sin embargo, Dvorak utilizó elementos y cantos populares eslavos y, más tarde, temas negros recogidos en Nueva York. Dichos temas y cantos, incluidos en las sinfonías y en la música de

cámara, prestan cierta originalidad a las composiciones de Dvóřák y han sido motivo de su gran popularidad actual.

Este mismo compositor, Dvóřák, más otros, Grieg y Tchaikovsky, un poco duramente tratados por críticos y musicólogos, han podido encontrar un sitio, a modo de refugio, en un grupo de postrománticos, o románticos de última hora.

Petro Tchaikovsky es un compositor ruso, nacido en Votkinsk (1840) y fallecido en San Petersburgo (1892). No perteneció al famoso grupo de "los cinco", razón por la cual ha tenido que sufrir toda suerte de críticas adversas, al compararlo con los músicos "nacionalistas", directos sucesores de Glinka. En la actualidad, cansados de tanto discutir, viendo el fallo implacable del tiempo y la situación definitiva y desigual de los que integran el "grupo poderoso", han convenido en tratarlo como un romántico, con todas sus consecuencias. ¿Y cómo es la música de Tchaikovsky? Analicemos una de sus sinfonías. La sexta, denominada Patética, es la más popular; pero, tiende más a poema que a sinfonía; en vista de ello, escogemos la quinta.

La Quinta Sinfonía, op. 64, en mi menor, lleva la plantilla orquestal clásica.

sica, obteniendo bellas sonoridades, y también algunos errores. El ^{1er} tiempo, construido en forma de sonata, va precedido de una introducción, a base de un tema, melancólico y de tipo ruso, que recorre toda la obra, tomando parte en el desarrollo de la sinfonía:



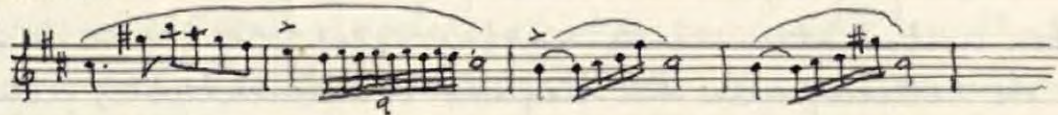
La exposición comienza con un tema bellísimo, de expresión romántica:



Pocos compases después, se inician unas escalas decorativas, de fondo, procedimiento personal del autor. También se encuentran fórmulas que se repiten automáticamente varias veces; se trata de un procedimiento de relleno, que ha llegado a lamentables abusos en tiempos modernos. El segundo tema, en re mayor, de gran amplitud, sube por síncofas, hasta la explosión melódica. Y bueno es hacer constar que Tchaikovsky es el compositor de las "subidas". El desarrollo es algo automático, a causa de las repeticiones y de la insisten-

cia del ritmo inicial. No obstante, hay un bonito reposo, en mi be-mol menor, por la transición. Tras la reexposición, que es normal, hay una cada, en descenso, terminando el tiempo con sonoridad opaca en los bajos, casi más gruñido que sonido.

El Andante adopta una forma algo extraña, que participa del lied y de la sonata. Puede dividirse en tres partes. La primera contiene un tema expresivo, a cargo de la trompa y en re mayor, tonalidad que persiste demasiado. La aglomeración de notas en los bajos de la cuerda produce sonoridades muy deficientes. El segundo tema, amplio y con su correspondiente subida, se inicia en una escapada a fa sostenido mayor, descendiendo enseguida a re. La segunda parte expone un tema nuevo, de ambiente popular:

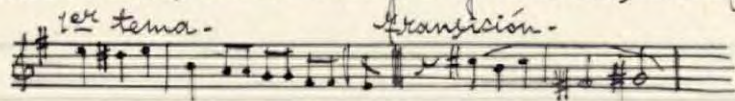


Dicho tema se desarrolla en diálogo sobre sí mismo, y resuelve en un episodio dramático y ruidoso, por el tema generador de la introducción. En la tercera parte, y a modo de reexposición, se repiten los dos temas de la primera, siempre en re mayor. Aparece por segunda vez, e inoportunamente,

el tema de la introducción, dando paso a una coda expresiva, por el segundo tema.

El tercer tiempo es un Valz, que hace el oficio de Scherzo. Aunque agradable como música, desciende bastante de nivel. En el tono de la mayor, está construido como pieza de baile. Una frase original, sincopada, sirve de enlace a la parte central, integrada por pasajes dinámicos en ritmos contraviados, partiendo de fa sostenido menor.

En el final, adopta el autor una forma de sonata, encajada entre una introducción larga y una coda, también extensa. Aquel tema melancólico del primer tiempo, ha ido perdiendo su poesía, vulgarizándose poco a poco y tomando un ritmo de marcha. En cambio, la parte de sonata es magnífica y vibrante. El primer tema, en mi menor, parece una danza popular rusa. Una transición larga y un diseño que persiste:



nos llevan al segundo tema, de menos nivel que el primero, y que va apoyado por un pedal persistente en los bajos. Las tres primeras notas del 1er tema sirven de base al desarrollo, insistiendo quizá demasiado. En la reexposi-

ción, el 2º tema parte de fa sostenido, marchando hacia mi. En la coda se establece el tema inicial de la introducción, con gran apacato, a modo de himno, y francamente vulgar.

Continúa en el libro IV.

Tratado de Composición Musical.

Segunda Parte.

Formas Sinfónicas.

Continuación del capítulo IX: La Sinfonía.

(Viene del libro VI, pgs. 641 a 642.)

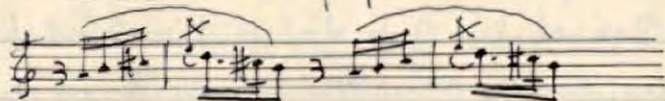
En España, la sinfonía prosperó aún menos que la música de cámara. La influencia italiana, que invadió el teatro y la música religiosa, impidió toda manifestación de tipo sinfónico. Cuando más, algunos compositores dedicados al teatro, ópera o zarzuela, escribieron alguna que otra pieza para orquesta, a modo de cuadrillo pintoresco, como las Escenas andaluzas, de Bretón y la Fantasia morisca, de Chapí. El poema sinfónico llegó algo tarde, pero fue bien recibido por los músicos españoles, quienes lo cultivan con todo fervor. En cuanto a la sinfonía, aisladamente, sin constituir grupo, y mucho menos escuela, vemos aparecer alguna, ya en

perfecta imitación clásica de Haydn o Mozart, ya inspirada en nuestro riquísimo folklóe. Las cuatro sinfonías de Pedro Miguel Marqués son, quizá, las más antiguas. Fueron estrenadas, hacia 1840, por la Sociedad de Conciertos, que dirigía Monasterio. En la obra inmensa de Pedrell, se encuentran algunas sinfonías. Collet afirma que las sinfonías de Pedrell son muy bellas. Una de ellas se titula Glosa, y está escrita para orquesta y coros (1906). Manrique de Lara escribió una sinfonía, en mi menor, completamente mozartiana. En tiempos más modernos encontramos las dos sinfonías de Pahissa, la Sinfonía pirenáica, de Guridi, y la Sinfonietta, de Ernesto Halffter. Esta última es obra muy curiosa y puede situarse entre la auténtica sinfonía y el antiguo Concerto grosso. En efecto, el conjunto orquestal, a modo de ripieno, se amplía con los siguientes solistas: violín, violoncelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta y trombón.

Terminamos este capítulo con el análisis de nuestra Sinfonía Sevilhana. Premiada en el concurso del Gran Casino de San Sebastián,

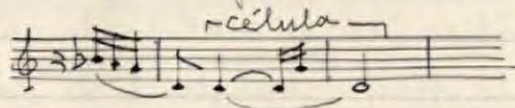
en 1920, se estrenó en el mismo Casino, bajo la dirección del maestro Arbós. La Sinfonía sevillana es poemática, en el sentido de que contiene un pequeño argumento, el cual se ciñe a la forma habitual de la sinfonía. En efecto, un idilio entre una madrileña y un sevillano, se desarrolla a través de los diferentes tiempos de la obra.

El 1.^{er} tiempo se titula Panorama y está construido en forma de sonata. La introducción, de ambiente panorámico, marca el tema de la madrileña, estilización de un Schotis semipopular:



La tonalidad aparente de la es simplemente un apoyo de la dominante de re menor, según la cadencia andaluza. Y en re menor está el primer tema de la exposición, seguido de la transición y del segundo tema, en ritmo vivo de tanquillo y en re mayor. Un corte brusco da paso al desarrollo, que es francamente dramático. Comienza con unos efectos orquestales de luminosidad y una frase nueva, variante del primer

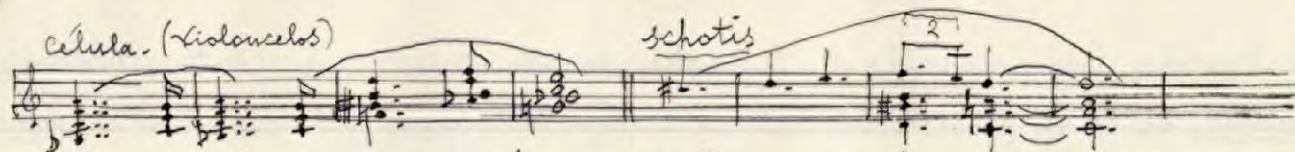
tema, conteniendo una célula generadora:



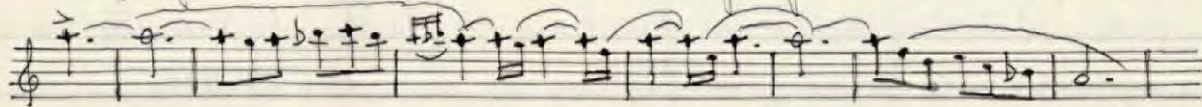
Dicha célula, combinada con los temas anteriores, inicia una subida dramática, ensanchando los diseños, modulando siempre, hasta resolver en un episodio pasional, en fa menor, que aún crece, en explosión melódica. La re-exposición es normal, pero el segundo tema y la coda están en la mayor, tonalidad de la introducción, siempre como dominante de re menor.

El 2º tiempo se titula Por el río Guadalquivir. Nos hallamos en un vaporcito que hace el recorrido de Sevilla a San Juan de Aznalfarache. El idilio se formaliza. Musicalmente es un lied en cinco secciones. Comienza con una introducción de ambiente. La primera sección contiene una peteneca estilizada, en fa mayor, que canta el corno inglés, y que representa el personaje sevillano. El acompañamiento describe la marcha del vaporcito. La segunda sección marca un episodio sentimental. Es la coquetería de la madrileña, con tonalidades cambiantes y me-

vos efectos de luminosidad. En esta sección comienza la transformación del schotis, el cual pierde su ritmo característico y se amplía en falseta. La falseta, propia del canto flamenco, es como un interludio, o xitornello, muy adornado, que ejecuta el guitarrista, mientras descansa el cantaor, entre copla y copla, es decir, una cadencia ornamental de guitarra. Las tonalidades de do (dominante) y mi mayor del episodio, cambian a do sostenido y fa mayor, al repetirse dicho episodio. En la tercera sección vuelve la petenera, más ornamentada y con diferentes efectos orquestales. La cuarta sección está constituida por un episodio pintoresco. En la margen del río hay una fiesta popular y las muchachas bailan sevillanas. Con la marcha del vaporcito se produce el efecto de que las sevillanas se acercan, pasan y se alejan. Las coplas de estas sevillanas son originales, aunque imitando las fórmulas populares. En la quinta sección, la célula dramática del 1.^{er} tiempo llega a su mayor expresión, sostenida por la sonoridad transparente de los violoncelos, mientras el schotis adquiere acentos y matices de pasión:

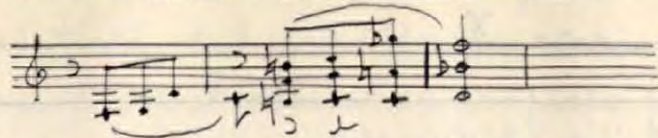


El 3^{er} tiempo, Fiesta en San Juan de Aznalfarache, es el más complicado de la sinfonía. La fiesta se celebra en una venta, situada en la misma orilla del río. Bailes y canciones sirven de marco al idilio, que se exalta por momentos. Está constituido como una fantasía poemática, en tres partes. La primera parte comienza con una introducción, en re mayor y en ritmo de sevillanas, que resuelve en el primer tema, tanquillo, en varios elementos y sin la menor conexión con el del primer tiempo. El tanquillo se inicia con una preparación o salida:



siguiendo dos coplas, con varios elementos melódicos, que interrumpe el idilio con un esquema armónico, sin línea definida. Esta parte termina con el 1^{er} episodio dramático del idilio. Aparece el Schotis, en si bemol mayor, que se ha convertido en tema de amor, ampliado en

falseta y seguido de un diseño de exaltación:



La segunda parte está formada por un gavotín-farruca, en fa menor, en ritmo cortado y con fórmulas ornamentales estilizadas, sin perder por ello su ambiente popular. El gavotín da paso al 2º episodio del idilio, en el que el diseño de exaltación se combina con el schotis, tema de amor, en fa mayor.

Una modulación brusca a re mayor, nos lleva a la tercera parte. Vuelve el tanquillo, algo deprimido esta vez, siguiendo un conducto, con el recuerdo del 1º tiempo, que enlaza con la coda. Dicha coda no es otra cosa que el 3º episodio del idilio, en franca exaltación. En las tonalidades de sol mayor y re mayor, marchan juntos los tres temas: el de amor (schotis), la petenexa y el diseño exaltado, formando un final de expresión dramática.

X

Música descriptiva

Si la música tiene poder para expresar las pasiones y los sentimientos del alma, ¿podrá también describir y hasta pintar asuntos y paisajes, acercándose a la literatura y a las artes plásticas? He aquí un problema difícil y, sobre todo, antiquísimo, en el que no siempre han estado de acuerdo músicos y oyentes.

En la época floreciente de Grecia y en las fiestas dedicadas a Apolo, se celebraban concursos musicales, a los que concurrían los mejores artistas griegos. En uno de estos concursos, citado por Estrabón, se ejecutó una composición instrumental en la que los auletas (flautistas) imitaban la lucha de Apolo con la serpiente.

Se trataba, según el historiador que recoge la cita de Estrabón, de una sinfonía descriptiva, subdividida en varias partes: 1º. Introducción: El dios examina si el terreno es propicio para el combate. 2º. La provocación: El dios desafía al monstruo. 3º. El combate: Con imitaciones de trompetas y el rechinar de los dientes del dragón. 4º. Plegaria: Celebrando la victoria del dios. 5º. La oración: Apolo entona cánticos de triunfo. He aquí un poema sinfónico en regla.

En la primera parte del Tratado hemos visto interesantes ejemplos de tipo descriptivo. El canto Gregoriano nos ofrece, entre otros, el recitado de la Pasión, verdadero poema religioso. La polifonía, sobre todo la española, llega a un dramatismo desolador en los motetes y responsorios de Victoria. En realidad, la polifonía profana se prestaba más que la religiosa para las piezas descriptivas. En Italia, Alejandro Striggio y Juan Croce, discípulo este último de Garlino, fueron partidarios de la música descriptiva. Sus madrigales tomaban, a veces, una expresión humorística. Citaremos, de Striggio, la Charla de

mujeres en la fuente. En cuanto a Froce, recordemos su Medicina musical y la canción de los niños. Juan Eckhardt, compositor alemán y discípulo de Orlando de Lasso, publicó en 1589 un madrigal titulado El tumulto de la plaza de San Marcos. Pongamos ahora las batallas y cacerías, en las que tanto se distinguieron los madrigalistas franceses, figurando en cabeza Clemente Janequin, "el músico descriptivo", como le llamaban sus contemporáneos. El canto de los pájaros, la batalla de Marignan, la toma de Balonia, la caza del ciervo y la caza de la liebre, son piezas celebradas y populares. El villancico español puede entrar en este grupo. Desde los primitivos de Juan del Encina, hasta los de Ortells, Prada y Comes, pertenezcan o no a las fiestas navideñas, se encuentran en ellos procedimientos y fórmulas de gran libertad, utilizando elementos populares, imitando el timbre y rasgos de la guitarra e incluso el repique de campanas, en la obra de Juan Bautista Comes, titulada Las campanas de Nadal. Los clarvecinistas del siglo XVIII dan un paso importantísimo en la

música descriptiva, marcando ya los dos caminos que, más tarde, debían tomar su forma definitiva: el poema sinfónico y la impresión.

En el año de 1700, Johann Kuhnau publicó sus seis Sonatas bíblicas para Clave. Dichas sonatas llevan un programa literario, que el autor explica con todo detalle. La cuarta sonata se titula: Enfermedad y curación de Ezequías. (Del 2º libro de los Reyes.) Consiste de tres partes. La 1ª parte responde al siguiente epígrafe: "Lamentos de Ezequías al anunciarse su próxima muerte. Ardientes plegarias." Tras una breve introducción de ambiente, en do menor, comienza un trazo muy expresivo, en el que la melodía se mezcla con las notas de un coral. Inicia la 2ª parte un ritornello modulante. Un segundo trazo, a modo de reexposición, confirma "su confianza en Dios". En la misma tonalidad de do menor, vuelven los lamentos y el coral, aunque con otro ritmo y con cierto optimismo. La 3ª parte lleva tres epígrafes: "Alegria del rey convaleciente". En ritmo de giga. "Se acuerda de su pasada enfermedad". Llamadas cortas, con sentimiento dramático. "Pero no se acaba por ello." Vuelve la giga, por mo-

rimiento contrario. Como se ve, Kuhnau emplea los resortes del poema sinfónico moderno.

En cuanto a las piezas descriptivas de los clavecinistas franceses son, ante todo, modelos preciosos en forma binaria y en rondó, respondiendo a títulos más o menos caprichosos. De todos modos, abrieron el camino a la impresión actual. Couperin nos describe en Las barricadas misteriosas algún lugar secreto, lleno de misterio; y nos pinta en Sor Mónica el apacible semblante de una religiosa. Rameau, más atrevido aún, llega a títulos increíbles, como Furbellinos y Cíclopes, con escaldas, arpeggios y toda suerte de adornos imitativos.

El Poema Sinfónico.

A pesar de los antecedentes y orígenes de la música descriptiva, que acabamos de exponer, el poema sinfónico es la obra del siglo XIX, llegando con tal fuerza, que tomó casi todo el sitio que correspondía a las formas clásicas de la sonata, de la música de cámara y de la sinfonía. La

Verdadera dificultad del poema sinfónico estriba en la necesidad de adoptar un plan literario que explique el asunto, para que el poema pueda ser comprensible. Y este plan literario y, por lo tanto, extra-musical, va unido al plan musical, el cual, forzosamente tiene que adoptar una forma sinfónica determinada y una marcha lógica de tonalidades, para que la obra esté equilibrada.

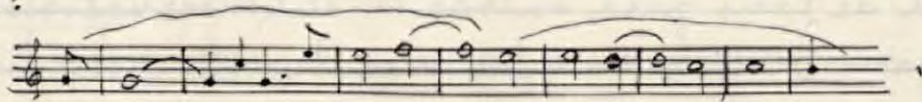
La aparición, en 1830, de la Sinfonía fantástica, de Berlioz, puede considerarse como principio y práctico del poema sinfónico, llevando un cierto matiz poético de romanticismo.

La vida de Hector Berlioz (1803+1869) es pintoresca, agitada, trágica. Nació en la Côte Saint-André (Ysère). Estudiante de Medicina, abandonó la Universidad de París para entrar en el Conservatorio. La vida fue muy difícil para Berlioz en estos años de estudios; tuvo que entrar como corista en el teatro Gimnasio para poder atender a sus necesidades. El Premio de Roma, en 1830, fue un gran estímulo para él y le abrió nuevos horizontes en el arte. Viajó por Alemania, Austria y

Rusia; fue discutido en todas partes; no consiguió ser profesor del Conservatorio; en fin, un verdadero desastre, agravado por sus escritos, muy celebrados ahora, pero discutidísimos en su época.

Falto de estudios serios, sus obras contienen graves errores de composición, aunque se defienden por la originalidad del género y por su bellísima orquestación. Romeo y Julieta, sinfonía con coros y Harold en Italia, son poemas bien característicos de su estilo.

La Sinfonía fantástica es un larguísimo poema, que consta de cinco piezas bastante extensas, a causa de las repeticiones, de los desahellos y de los elementos de relleno. Una frase melódica, bastante fulgurante y de sentimiento italiano, recorre toda la obra, representando "la mujer amada":



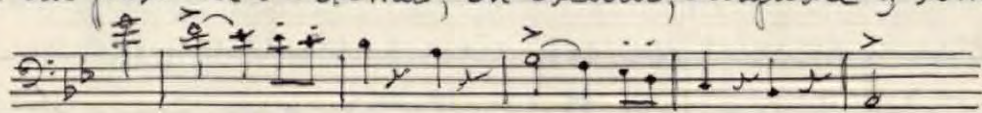
no tiene nada de sinfonía en el sentido beethoveniano de la palabra. El 1^{er} tiempo, Ensueños, pasiones, comienza con una larga introducción en do menor, a base de elementos fragmentados, que pueden muy bien justificar los subtítulos, ensueños y pasiones. Después, se establece una especie de lied, formado por tres exposiciones del tema de "la mujer amada", separadas por desarrollos, siempre interesantes por la sonoridad orquestal.

El 2^o tiempo, Un baile, es un scherzo en ritmo de vals, en la mayor, que desconcierta por su vulgaridad, tanto de la música como de la orquestación. El encuentro con la mujer amada forma el trío, exponiendo, una vez más, el tema principal completo.

El 3^{er} tiempo, Escena en el campo, es bastante mejor como elementos y como construcción, aunque demasiado largo. Comienza con una introducción poética y descriptiva, con aires pastorales y con un fondo de trémolos por las violas divididas, todo ello precioso. Sigue un lied, largo y monótono, con un tema, en la mayor, en la primera sección, rodeado de

infinitos diseños secundarios. Entre estos diseños figuran nuevos cantos de pajaxillos. La 2ª sección presenta el tema amoroso, en si bemol, con un diseño nervioso y rítmico en los bajos, formando un episodio dramático, de gran efecto orquestal. Tras una serie de séptimas disminuidas, llega la 3ª sección, con un nuevo tema, acompañado por una glosa de violines y violas, que parece una variante del primer tema. La sonoridad de este trozo es preciosa. Los temas se fragmentan y, en coda poética, vuelven los aires pastoriles de la introducción, esta vez con un grupo de timbales con baquetas de esponja, formando acordes de cuatro notas, cuyo efecto es completamente nulo, pues no se perciben claramente los sonidos.

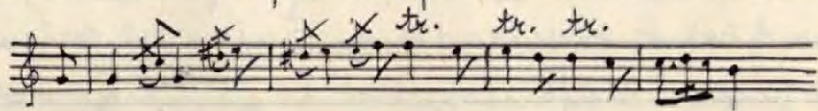
El 4º tiempo, Marcha al suplicio, es una fantasía genial en un solo trozo, con dos temas que alternan. La orquestación es magnífica. Una breve introducción da paso al 1º tema, en escala, lígubre y sombrío:



Un fagot, fuera de región, se incorpora al tema, produciendo un ef-

to trágico y grotesco a la vez. El 2º tema, rítmico, parece una llamada de trompetas. Ambos temas conservan siempre su tonalidad, sal menor y si bemol mayor. Los diálogos de estos temas son tan fantásticos como toda la obra; sin embargo, por su sentimiento y como elocación, es interesantísimo este tiempo. Además, la orquestación es maravillosa, con efectos inesperados que dan la sensación de una visión macabra.

El 5º tiempo es también una fantasía, pero más larga y abigarrada que la anterior, aunque de mucho efecto y color. Está formada por cuatro fragmentos enlazados entre sí por diseños y temas, que se desarrollan con cierta gracia. La orquestación contribuye a su gran efecto. El 1º fragmento, Sueño de una noche de sábado, muy modulante, prepara el ambiente con gran profusión de diseños y adornos, entre ellos el canto del gallo. Sigue el tema de amor, transformado en irónico y grotesco:



En el 2º fragmento se desarrolla el tema irónico, a modo de scherzo.

En el 3^{er} fragmento y tras lejanos toques de campanas, aparece en los bajos, lúgubre y evocador, el Dies irae, el cual se acompaña a sí mismo en valores más pequeños. Ronda del Sábado se titula el último fragmento, que lleva un nuevo tema rítmico, en do mayor, que se desarrolla en escritura fugada. El Dies irae se incorpora, finalizando la obra con gran brillantez.

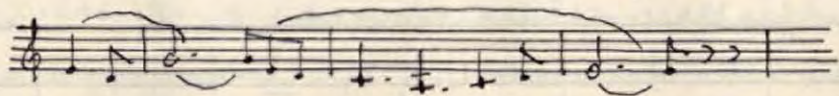
Tenía que ser forzosamente Liszt quien continuase el camino trazado por Berlioz. Más exagerado, quizá, pero más fino y partidario ferviente de la música descriptiva, escribió dos largas sinfonías, Dante y Fausto, más trece poemas sinfónicos: 1º, La montaña; 2º, Fausto; 3º, Los preludios; 4º, Orfeo; 5º, Prometeo; 6º, Moisés; 7º, Ruido de fiesta; 8º, La Heróida fúnebre; 9º, Hungría; 10º, Hamlet; 11º, La batalla de Hunn; 12º, El ideal; 13º, De la cuna a la tumba. Los años de peregrinación, forman dos cuartetos de piezas para piano, inspirados en Suiza el primero, y en Italia el segundo. Más que poemas sinfónicos son impresiones descriptivas, con armonías religiosas y gran variedad de matices. Veamos de cerca u-

no de los poemas de Liszt: Los preludios.

Está inspirado en una de las Meditaciones poéticas de Lamartine:

"¿Nuestra vida es algo más que una serie de preludios al canto desconocido en el que la muerte pone la primera y más solemne nota?". Cosa extraña: Lamartine, en estas meditaciones, divaga más que Liszt. Sea como sea, no es difícil seguir en la música la línea trazada por el poeta.

La obra forma un solo trozo dividido en cinco secciones. Dos temas que se transforman, sin gran complicación, sirven de base al poema. Comienza con una introducción, en do mayor, presentando la cabeza y célula del primer tema. En la primera sección, aparece el tema completo en los bajos, recorriendo tonalidades vecinas, y haciéndose más expresivo al modificarse:



Se incorpora un diseño secundario, marchando hacia mi mayor, en cuya tonalidad entra el segundo tema, en las trampas, que parece representar el amor:



Este tema, demasiado repetido en el poema, resulta a la larga algo vulgar, azucarado y dulzón. Un conducto, con la disgregación del tema, nos lleva a la 2ª sección, dramática y modulante. Es, según dice Lamartine, la tempestad, la lucha humana. En un Allegro tempestoso y a base de la célula presentada en la introducción, organiza Liszt un trazo ruidoso de música, con diseños secundarios e inquietos, escalas, arpeggios, acordes de séptima disminuida y un tema de llamada, por las trompas y trompetas. Otro conducto en el que la tonalidad vá aclarándose, prepara, por el primer tema, la 3ª sección que es un episodio pintoresco, "los recuerdos en la dulce calma de la vida campestre". Con fina sonoridad y en la mayor, aparece un tema nuevo, de sentimiento popular. Poco a poco vá rodeándose de adornos y de diseños, se le agrega el tema de amor, marcha hacia do mayor, resolviendo en la 4ª sección, heroica y guerrera, puesto que "la trompeta ha

dado la señal de alarma". La vuelta a do mayor es un acierto y presta gran equilibrio a la obra. La escritura se estrecha y el tema de amor se hace rítmico, vulgarizándose, hasta llegar a la 5ª sección, que es una coda apoteósica, por el primer tema, ruidosa y trivial.

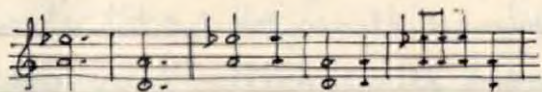
Berlioz y Liszt pusieron, con sus poemas, los soportes de la música descriptiva. El poema sinfónico orquestal inicia una evolución rápida, siendo acogido en todas partes con tal fervor, que parecen en peligro las demás formas sinfónicas. Díjase que los compositores se sienten aliviados al no tener que enfrentarse con las dificultades de las formas estrictas: sonata, música de cámara, variación, sinfonía. En la expansión del poema sinfónico, cada compositor se sitúa según sus gustos, su sentimiento y su técnica, en plano diferente a los demás, resultando de ello un panorama algo caótico, pero interesantísimo. Vamos a seguir dicha evolución, partiendo del punto más cercano

a los dos primeros compositores y casi fundadores del poema musical.

Comenzaremos, pues, por Saint-Saëns, ferviente discípulo y admirador de Liszt. Camilo Saint-Saëns nació en París (1835) y murió en Argelia (1921). Profesor en la escuela Niedermeyer, organista en Saint-Merry, y después en la Magdalena, virtuoso y viajero infatigable, Saint-Saëns abordó todos los géneros musicales y en todos ellos alcanzó grandes éxitos. Su música nos parece hoy algo descolorida; pero, la crítica francesa defiende, a capa y espada, algunas de sus obras, como Samson et Dalila, más oratorio que ópera, y la Sinfonía en do menor, para orquesta y órgano. Saint-Saëns escribió cuatro poemas sinfónicos, bien hechos y preciosamente orquestados, aunque les falta el destello genial. Los poemas son: Le roquet d'Omphale (1871), Phaëton (1873), La danse macabre (1874), La jeunesse d'Hercule (1874).

Analicemos el más típico y popular de ellos, La danse macabre, inspirado en una poesía de Cazalis. Sin gran nivel, aunque agradable como música, el poema no estorba nada para el desarrollo sinfónico de la obra.

Esta construido en tres partes, comenzando por una introducción que prepara el ambiente. Con suavisima sonoridad, se destacan, en el arpa, las doce campanadas de la noche. *Pizzicati* misteriosos en los bajos, dan paso al violín desafinado de la muerte:



La primera parte contiene el tema principal, en sol menor, con dos elementos melódicos, y un acompañamiento de vals bastante vulgar. Saint-Saëns emplea el xilofón como sonoridad macabra. La danza ha comenzado:

"Zig et zig et zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort, à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zig, sur son Violon."

Y mientras danzan los esqueletos, la música expone dos veces el tema, con diferentes sonoridades, hasta la segunda parte, que es un desarrollo clásico. La escritura se hace fugada, empleando un contramotivo. El tono i-

nicial de sol menor, que comienza a cansar, pasa de improviso a la mayor, con un nuevo diseño rítmico. Oscila a re menor, agregando unas apoyaturas que parecen lamentos. Otra modulación inesperada a si mayor (con tendencia a mi menor) nos lleva a un episodio expresivo, con preciosa orquestación. Continúa el desarrollo por el primer elemento del tema, con escalas decorativas y fragmentadas, procediendo por eliminación. Una subida, sirve de enlace para la tercera parte. En el tono de sol menor, aparecen los dos elementos del tema, transformados y combinados. El dinamismo crece, la música toma carácter conclusivo, la sonoridad se hace agria y se interrumpe todo violentamente, al sonar la una (en las trompas) y oírse el canto del gallo, en el oboe. Se produce una dispersión, terminado el poema con un diseño doloroso, en el violín de la muerte.

Los poemas sinfónicos de Richard Strauss se acercan más a los de Berlioz y Liszt, que a los de Saint-Saëns. Strauss nació en Munich (1864). Discípulo de W. Meyer (maestro de capilla de la corte), se dio a conocer bien pronto, como compositor y como director de orquesta. Precisamente, fue la dirección para

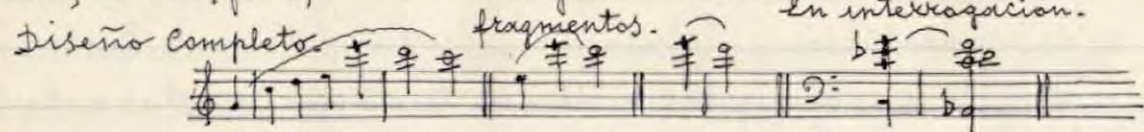
Strauss una fuente de estudio, de observación, de pulsar diferentes procedimientos de escritura y de orquestación. Meiningen, Munich, Weimar, Berlin, le tuvieron como director de sus orquestas y de sus teatros. De estas actividades y estos estudios salió, no ya un estilo, sino una aglomeración de estilos, una escritura ecléctica, de un dinamismo increíble, genialmente barroca y, al cabo, personal. Su técnica es formidable, pasando de acordes disonantes y agresivos a temas de un italianismo vulgar. Los primeros poemas de Strauss están perfectamente contruidos; después, evolucionan hacia la rapsodia, genialmente siempre. Sus principales poemas son: En Italia, Macbeth, Don Juan, Muerte y Transfiguración, Las aventuras de Till el travieso, Zarathustra, Don Quijote, Vida de héroes y las dos sinfonías, Sinfonía doméstica y Sinfonía alpina, las que, naturalmente, son también poemas.

Muerte y Transfiguración (1890) es uno de los mejores poemas de Strauss. Admirablemente orquestado, consta de tres partes. La 1ª parte, en do menor, es de evocación y de ambiente. Los temas van surgiendo poco a poco. Un tema principal preside toda la obra, aunque no se presenta completo hasta el

final; actúa, pues, como tema generador: en interrogación.

Diseño Completo.

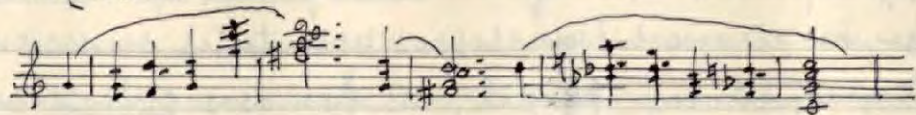
fragmentos.



Un largo trémolo en los contrabajos, divididos, sirve de enlace a la 2ª parte. Esta es en extremo dinámica, dividiéndose en tres trazos, muy bien equilibrados. El primero y el tercero, contruidos en desarrollo, significan la lucha con la muerte, a modo de confusión, de ritmo inquieto y nervioso. Quizá sobran notas en este mar de diseños y de adornos; pero, en conjunto, da la impresión de agonía y desesperación. El segundo trazo es un reposo, que recuerda la vida anterior del enfermo. Los diseños de la introducción toman carácter expresivo, y la tonalidad, pasando por sol mayor y mi bemol mayor, resuelve en si mayor, con un tema luminoso y apasionado.

La 3ª parte describe la transfiguración; episodio magnífico de música y de orquesta. En la tonalidad de do mayor, se inicia una doble pedal, que sirve de preparación para la subida final. Surgen fragmentos de los temas anteriores, mientras las distancias se estrechan. Aparece el tema principal, en polifonía

serena y tranquila:

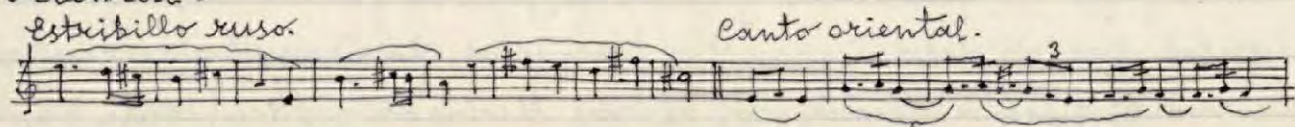


Una coda poética, suave y luminosa, termina la obra.

La música rusa aparece en el siglo XIX. Carece, pues, de historia. De ella nos ocuparemos ampliamente al tratar de la música dramática. Pero, el poema sinfónico ruso presenta facetas sumamente interesantes, por sus fórmulas nacionales y por su color oriental. El estreno de la ópera La vida por el zar, de Glinka, en noviembre de 1836, en el teatro Imperial de San Petersburgo, supone el primer paso hacia un arte nuevo, de esencia francamente popular. En 1836, todos los géneros musicales estaban en marcha. Las formas sinfónicas procedentes de la sonata, la ópera y la música religiosa, constituían un brillantísimo marco, que encuadraba y ceñía al nuevo género descriptivo. Y los músicos rusos, que no desdeñaron las fórmulas clásicas, sintieron gran simpatía por el poema sinfónico, al que llevaron su ambiente popular, el color de su orquesta, y sus temas cortos, admirablemente tratados y desar-

rollados. Ya Glinka, el precursor, compuso Una noche en Madrid, primer poema sinfónico ruso, en el que los arabescos orientales se unen a la inspiración de los ritmos españoles. Tras él, los famosos cinco, escribieron poemas, algunos de ellos magníficos. Balakirev compuso Famar, pieza trágica, cuyo tema sinuoso describe el carácter de la cruel princesa. Años más tarde, Diaghilev escenificó este poema. A Borodín le debemos En las estepas del Asia central. Este poema, casi "impresión", tiene la finura y la simplicidad de toda su música, en verdadero contraste con el barroquismo de Strauss.

En las estepas del Asia central, encontramos una caravana de indígenas, escoltada por soldados rusos. Unos y otros cantan; por eso, el autor nos advierte que su poema está basado en un estribillo ruso y en un canto melancólico oriental:



El acierto genial de esta obra reside en la pedal aguda de los Violines,

y, después en los bajos, que pinta maravillosamente el panorama inmenso del desierto. Es una línea recta, sin complicaciones, con el ritmo uniforme de la caravana. El poema está constituido por un solo trozo de música, divisible en tres fragmentos y una coda. El 1^{er} fragmento expone los dos temas, en la mayor y menor. El 2^o fragmento es una triple exposición del estribillo ruso, en do mayor, marcando la aproximación de la caravana. El canto oriental aparece ampliado y en marcha hacia la mayor. En el 3^{er} fragmento se unen los dos temas, en diferentes sonoridades. La coda marca el alejamiento de la caravana, perdiéndose poco a poco los temas.

Rimsky Korsakov, el compositor más completo del grupo de los cinco, escribió Sadko (transformado después en ópera), Cuento mágico, Antar (que el autor llama "Sinfonía oriental") y la popularísima Scheherazade.

La escuela de César Franck no es muy propicia a la música descriptiva. Tanto Franck como sus discípulos, adoptan una variante en el nuevo género, dando mayor preferencia al plan musical, con lo cual, queda en segundo término el plan literario. A pesar de ello, resultan confusos

sus poemas, que son cuatro: Le chasseur maudit, Les Colides, Les Djinns, para piano y orquesta, y Psyché, para orquesta y coros.

Entre los poemas de Vincent d'Indy, se destaca el Poème des Montagnes, para piano, escrito en 1882. Es, pues, una obra de juventud, cuyo protagonista es el campo y la montaña. A través de sus tres piezas, circula una pareja amorosa, cuyo tema expresivo crece en interés, hasta llegar a primer término. La tonalidad es cambiante y un verdadero alarde el ritmo.

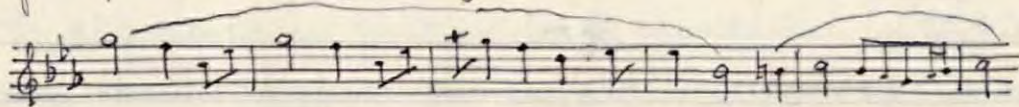
Comienza con un prólogo, Armonía, con acordes arpeggiados, algunos sin enlace. Es el panorama poético de la montaña. La 1ª pieza, Canto de los matorrales, es un lied, cuya primera sección expone una melodía expresiva en mi bemol mayor. En la segunda sección, penetramos en una zona de niebla, en do mayor, con diseños breves y escritura arpeggiada. De pronto, se nos presenta un recuerdo de Weber, es decir, del vals de Freischütz, que se combina con el tema de los matorrales y resuelve en el canto de amor, La bien amada, incompleto aún. En la terce-

ra sección, vuelve el tema de los matorrales, pero en lejanía.

La 2ª pieza se titula Danzas rítmicas, a modo de scherzo en cinco partes, con dos trios. La música baja un poco de nivel en estas danzas rítmicas y grotescas. En cuanto al ritmo, hace tales cabriolas, que parece cosa de locura. Las tres partes del scherzo, 1ª, 3ª y 5ª, están en sol mayor, con algunas variantes la 3ª, y en forma conclusiva la 5ª. El primer trío, en re mayor, lleva ritmo de vals, con subida modulante, saltando por terceras y resolviendo en el tema de amor, mediante un retroceso violentísimo: re mayor a re bemol mayor. El segundo trío reproduce el vals, con un poco más de fantasía.

La 3ª pieza, titulada Aire libre, se ciñe más al asunto que las anteriores, sin perder por ello el equilibrio musical. Consta de cinco fragmentos. El 1º, es un faseo de la pareja amorosa por la montaña, al aire libre, a través de un tema nuevo, tranquilo y expresivo, en si bemol mayor. En el 2º fragmento, la pareja penetra en una zona de hayas y de pinos, árida y agreste, a juzgar por la música, dinámica y difícil, y el cam-

bio brusco a si menor. En contraste, el tema de amor, en sol mayor, se muestra con más cuadratura. En el 3^{er} fragmento, En calma, vuelve el tema del paseo, en fa sostenido mayor ahora, como enarmónico de sol bemol, con una modulación de tránsito, curiosa y sugestiva. El 4^o fragmento, que corresponde con el segundo, supone un vendaval en la zona de hayas y de pinos, con recuerdos de pasajes y de temas. Por fin, en el 5^o fragmento, el panorama de montañas deja paso a el amor, cuyo tema aparece completo y organizado, en la tonalidad inicial de mi bemol mayor y en cánon, A dúo, repitiéndose después, más tranquilo y suave:



Termina la obra con un epílogo, que corresponde al prólogo, con sus acordes arpeggiados, más sencillos de notas.

Paul Dukas, en su poema El aprendiz de brujo, inspirado en una balada de Goethe, sigue la misma línea de Franck y de d'Indy, ya que su obra es, simplemente, un scherzo humorístico, del que se puede suprimir muy bien el

asunto que le sirve de base. Es una obra precisa, de gran originalidad y de espíritu alegre y sugestivo. Como orquestación es una verdadera joya, sobresaliendo la combinación de armónicos en la cuerda, las sordinas en el metal, los instrumentos de madera tratados en masa, en fin, todo el conjunto orquestal.

Evolución del Poema Sinfónico. La Impresión.

Lentamente, a través de los años, vemos cierta tendencia en la música descriptiva a transformarse, presentando líneas más simples y perfiles más fáciles de comprender para el oyente. Naturalmente, en la música, como en todas las artes, al iniciarse un cambio, más o menos trascendental, se inutilizan los chirimbolos que nos parecían viejos, para adoptar otros chirimbolos nuevos, que nos hacen gran ilusión. Todo esto se verifica en París, entre los últimos años del pasado siglo y los primeros del actual. El compositor a quien debemos cambio tan radical es Claude Debussy. Nació en Saint-Germain-en-Laye, en 1862. Su familia quería hacer de él un

maximo, pero, Madame Vautet, suegra del poeta Verlaine y antigua discipula de Chopin, le orientó hacia la música. A los once años entró en el Conservatorio de Paris, siguiendo los cursos oficiales y llevándose los primeros disgustos de su carrera, disgustos que le acompañarán hasta el fin de su vida. Bien o mal, obtuvo el premio de Roma, aunque le rechazaron, en 1889, su envío La Damselle élue, demasiado atrevido de procedimientos, según la opinión del jurado.

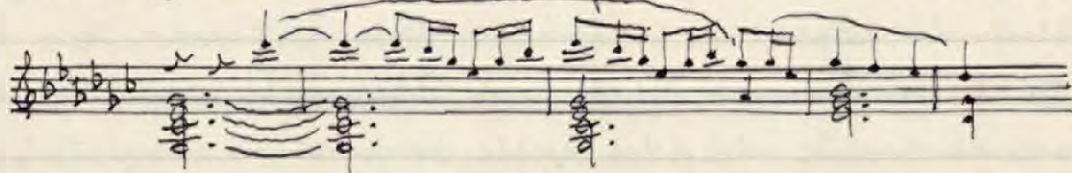
Bien que la música de los cinco rusos le impresionase, por la novedad del canto popular, el color de la orquesta y la originalidad de las armonías (entre otras cosas, la escala de tonos enteros, empleada por Glinka), fué él quien rompió con las viejas y tradicionales fórmulas de la armonía. El arte de Debussy no es nada complejo. Huye de las formas clásicas procedentes de la sonata, con sus exposiciones y desarrollos, adoptando la música descriptiva, en poemas e impresiones, que en nada se parecen a las obras de Berlioz y de Liszt. Son obras muy simples como estructura y como marcha tonal, perfectas de escritura y envueltas en armonías

cambiantes, en las que los acordes guardan su personalidad, se individualizan. Así pues, la música entra en una nueva etapa. El impresionismo de pintores y poetas, penetra en el arte de Debussy, gracias a las tertulias en el salón de Mallarmé. El simbolismo de Verlaine, la sensualidad decadente de Pierre Louys, las influencias de Monet y de Renoir, forman un conjunto de cosas, a las que añadiremos las piezas descriptivas de los clavicinistas franceses del siglo XVIII, considerados como presurosos de los impresionistas modernos. Debussy falleció en 1918.

El poema sinfónico pierde el argumento, y por tanto, el plan literario. Los títulos de las piezas, explican más o menos lo que el compositor ha querido expresar, confundiendo el poema con la impresión. La siesta de un fauno, Nocturnos, Iberia, El mar, son deliciosos poemas, llenos de poesía, de admirable sonoridad orquestal, finos y delicados. Además de las obras orquestales, escribió Debussy numerosas piezas para piano, con nueva técnica y sonoridades cristalinas. Entre ellas hay dos colecciones de Preludios (1910 y 1913), casi miniaturas,

algunos de ellos. En la primera colección, inicia la série las Danzaxinas de Delfos, esculturas griegas de la escuela de Praxiteles. Debussy imaginó una fórmula musical griega... completamente francesa. Es una pieza corta, en tres frases, simulando una cadencia arcaica, en acordes. De estos acordes se desprende una especie de melodía, vaporosa y sugestiva, que, según frase de Ricardo Viñes, "produce cosquillas".

El preludio VIII, La muchacha de cabellos de lino, es una impresión miniatura, también en tres frases. La sonoridad, velada e íntima por la tonalidad de sol bemol mayor, se combina a maravilla con la melodía y con los acordes, dando, a veces, impresión de bitonalidad:



El preludio X, La catedral sumergida, es un magnífico poema, formando un lied en tres secciones, estupendamente construido. La melodía forma cuerpo con los acordes, y lleva una célula generadora,

que presta unidad temática al poema, cuya base tonal es do mayor, apoyando en sol, como dominante, y exponiendo uno de los diseños melódicos en do sostenido menor, tonalidad extraña a do mayor. En la 1ª sección, la catedral (suponemos que sea Notre Dame de Paris), se halla sumergida "en una bruma dulcemente sonora". Dos elementos melódicos se desprenden de las armonías, mientras la catedral sale poco a poco de la niebla y aparece resplandeciente, en una explosión melódica, casi un himno, en do mayor. De pronto, se oscurece todo, y en la 2ª sección, vuelve el primer elemento, en do sostenido menor, iniciando otra subida, menos brillante que la primera. La 3ª sección, por el segundo elemento y en do mayor, es muy suave de sonoridad, como si la catedral se percibiese en lejanía.

El último preludio se titula Minstrals y es una caricatura de los músicos ingleses, ambulantes y exóticos. Nada más difícil que la música cómica o burla. Todavía en el teatro, la palabra puede ayudar algo; pero, en el terreno sinfónico, a cuerpo limpio, la ironía y el chiste musical, han dado lugar, en ocasiones, a verdaderas catástrofes. Los Minstrals de Deb-

ssy forman una especie de rondó, completamente caprichoso y fantástico. Unos compases de introducción, marcan el ritmo y el tono de sol mayor, que no se pierde, a pesar de las continuas escapadas a tonalidades lejanas. Como curiosidad, damos un gráfico de este preludio:

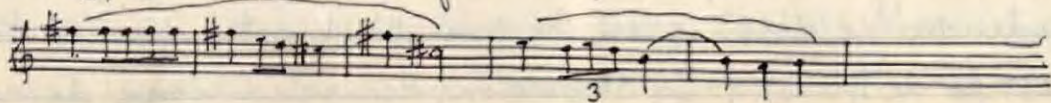
- Breve introducción rítmica, en sol mayor.
- 1^{er} estribillo, dinámico y rítmico, en sol mayor.
- Episodio marxido, en mi bemol mayor, tono que llega sin preparación.
- 2^o estribillo, en sol mayor, truncado casi al empezar y con un puentecito.
- Episodio central, sentimental y grotesco, por un juego de acordes, perfectamente atonales, resolviendo en fa sostenido mayor, sobre el ritmo inicial del estribillo.
- Fragmento del estribillo (sol mayor) y salto a mi bemol mayor; repetición del fragmento y otro salto a mi mayor. Puente por un ritmo de tambores.
- Último episodio, expresivo y sentimental, en sol mayor. Se incrusta el fragmento anterior del estribillo.
- Coda por la introducción, por los tambores y por el fragmento del estribillo.

y para terminar con el poema francés, nos dirigimos al laboratorio preciosista y exquisito de Ravel, analizando su Rapsodia española, que, por lo menos, demuestra su ferviente hispanismo. Es muy libre de forma, pero con gran equilibrio. Comienza con un Preludio a la noche, sostenido por un diseño pedale, del que surge una breve frase melódica:



Unas cadencias en la madera, imitando el jipío, le dan cierto carácter meridional.

Sigue una Malaqueña, título al que no corresponde la música. Es una pieza en tres partes, rítmicas la primera y la tercera, más un centro con elementos melódicos, en tonalidades lejanas. La orquestación, casi aérea, con paquísima materia sonora, contiene procedimientos pianísticos, a modo de apliques o aña-didos, de los que obtiene grandes efectos de color. Un ritmo obstinado, un ba-lanceo andaluz, y una salida garbosa, con modulación brusca a Si menor:



La tercera pieza es una Habanera, escrita por Ravel para piano, en 1895. (la Rapsodia está hecha en 1904.) Dicha pieza dió lugar a incidentes, más o menos desagradables, con Debussy. Es una miniatura, en un solo trozo, divisible en dos partes. La pedal aguda marca el tono de fa sostenido menor, con tres diseños preciosos. En la segunda parte, aparece una nueva frase en la mayor. La orquestación es cerebral hasta un punto increíble.

Feria se titula el final, en donde encontramos la verdadera rapsodia. En tres secciones, en do mayor, acercándose a la jota aragonesa, hay en esta pieza un exceso de percusión.

La 1ª sección presenta diseños preparatorios, a modo de "salida". En la cuerda aparecen pasajes impracticables. Estalla la jota, brillantemente y con ritmo contraviado. A poco, se encuentra el procedimiento de compases repetidos, muy en boga entonces. En la 2ª sección, parece que Ravel quiso pintar un borracho cantando. Se trata de una copla, triste y burlesca, a la vez, con cierto dejo andalúz y rodeada de diseños en la cuerda. Y estos diseños toman color oriental, al estilo de Rimsky. La 3ª sección, recargadísima de adornos, trae

de nuevo la jota, la pedal del comienzo, fórmulas de Stravinsky, incluyendo el penúltimo compás de trámite, en donde la sonoridad confina con el ruido; este truco atonal, precediendo la última cadencia, estaba de moda en aquellos años.

En la enorme producción de Pedrell se encuentran algunos poemas sinfónicos, Excelsior, Y Triunfi, Leonora, (poema incompleto, con voces.) Las tres obras datan de 1880. No las conocemos, ni sabemos siquiera si se han estrenado. De todos modos, la entrada del poema sinfónico en España y el florecimiento actual de la música sinfónica, llegaron más tarde, ostentando como insignia, las doce impresiones, para piano, de Albéniz, que llevan como título general, Iberia. Inmediatamente detrás de Albéniz, aparece Granados con sus Goyescas, también para piano. A modo de escolta, les siguen un grupo de compositores españoles, cuya formación musical se ha realizado en París, con ideas y tendencias muy variadas: Manuel de Falla, Masamisa, Jesús Guridi, Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, y el que suscri-

de estas líneas. El canto popular y los ritmos de danzas se incorporan al poema sinfónico, el cual se muestra en sus tres fases características: poema con argumento, en el estilo de Berlioz; poema descriptivo, respondiendo a un título, más o menos evocador; y la impresión, inspirada en paisajes o en personas. Además, vemos aparecer las formas clásicas de sonata, música de cámara y sinfonía, si bien en menor proporción que el poema.

Se podrían formar tres grupos de compositores, escalonados por orden de edad, sin tener en cuenta sus méritos y sus tendencias. Del primer grupo, destacaremos a Enrique Granados (1867-1916), natural de Lérida. De un romanticismo sentimental e íntimo, tuvo el acierto de escoger la época madrileña, interesantísima siempre, de Goya. Establecer un paralelismo entre las Goyescas, de Granados y la Sberia, de Albéniz, sería perder el tiempo, pues se trata de temperamentos completamente antagónicos. En el segundo grupo, merece citarse Ernesto Halffter, madrileño (1905) de procedencia alemana, espléndidamente dotado, si bien su abulia

le impide hacer una labor continuada. Más que en poemas, el impresionismo de Halffter (que fué discípulo de Falla), se encuentra en los fragmentos y rincones de sus obras, Sonatina, Rapsodia portuguesa, Dulcinea...

En cuanto a los jóvenes, grupo incierto aún y difícilmente organizable, merecen destacarse a Carlos Surinach, de Cataluña (1916.), de quien dice Sopena: "Formado en la escuela centroeuropea, comienza ahora, recién venido, a desbrochar juventud y afanes de renovación. Montsalvage y Surinach son en la Barcelona de hoy la sal y la levadura de un posible grupo de Vanguardia".

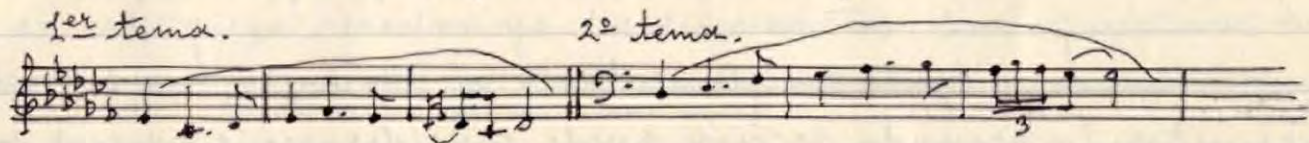
Isaac Albeniz nació en Camprubí (Gerona), en 1860, y falleció en Cambo-les-Bains, en 1909. La vida de Albeniz, casi novelesca en sus primeros años de niño prodigio, de pianista viajero y de compositor que reparte a manos llenas todo un tesoro de ideas en sus piezas para piano; todo ello forma un conjunto interesantísimo, algo así como una fantasía luminosa, como una leyenda

pintoresca. Sin embargo, vamos a situarnos en 1906, año privilegiado para la música española. En 1906, Albéniz vive en una barriada de París; se le ve en los conciertos, comentando las obras del programa, en español y a gritos. Inolvidables son las tertulias de su casa, con Paul Dukas, Manuel de Falla y Blanca Selva. Albéniz explica sus procedimientos y de que manera enfoca el canto popular, por ejemplo: la seguidilla que aparece en Exitana. Más aún, cree en deber facilitar la edición de las obras de sus jóvenes amigos, y hace "cuestión de gabinete" el asunto, hasta llegar a un acuerdo con los editores.

Y en 1906 aparece el primer cuaderno de Iberia, pórtico e insignia del magnífico florecimiento musical de España. El primer cuaderno de Iberia contiene tres piezas: Evocación, El Puerto y El Corpus en Sevilla.

Evocación, a modo de prólogo, es una maravilla de expresión y, al mismo tiempo, un alarde de técnica. En pleno ambiente andaluz

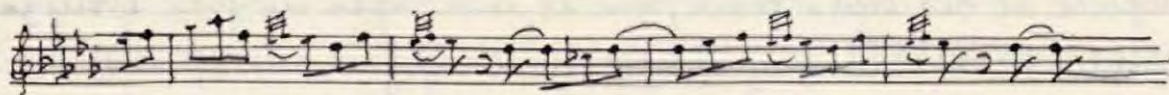
y en la tonalidad opaca de la bemol menor, hace una forma de sonata en miniatura. El primer tema lleva la sensible sin alterar. Una breve transición conduce al segundo tema, que es una copla de jota estilizada, en el mismo ambiente andalúz y en do bemol mayor:



Un corto desarrollo en diálogo, pasando bruscamente de do bemol mayor a do mayor, y siguiendo cromáticamente por re bemol mayor y re mayor, tiene a resolver en la escala de tonos enteros. La reexposición es deprimida, con el primer tema incompleto, sin transición, y el segundo tema en la bemol mayor. Termina con una coda en fragmentos, deliciosamente poética y en tonalidad neblinosa.

El Puerto, (es decir, El Puerto de Santa María, ciudad de la provincia de Cádiz) es una impresión en ritmo de tanquillo andalúz, formando un simple lied en tres secciones, con tema único y desarrollo en-

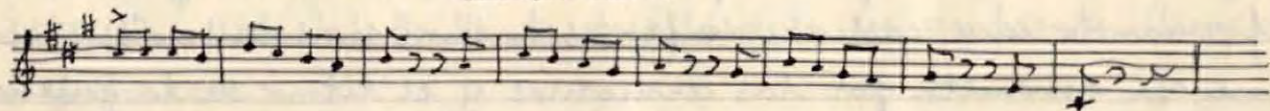
trab, en la tonalidad inicial de re bemol mayor. El tema se expone dos veces, más ampliada la segunda y con la sensible sin alterar:



Termina con una frase complementaria en los bajos, con los ritmos superpuestos. La segunda sección puede considerarse como un desarrollo poético. Comienza ensombreciendo la sonoridad; en la melodía elimina todos los adornos. Subitamente, una modulación preciosa nos lleva a la dominante de si menor; el tema se fragmenta, los diseños se estrechan, el ritmo se exalta y, por último, la escala de tonos enteros conduce a la tercera sección. Esta es similar a la primera, aunque algo deprimida. Casi al terminar, disminuye poco a poco la sonoridad, como si se hundiese en la niebla, hasta resolver en una coda, a modo de fantasía, con un diseño nuevo, bellissimo. Por fin, todo se desvanece.

El Corpus en Sevilla es pieza de grandes vuelos. Parece un ensayo para las obras que han de figurar en los otros cuadernos. Al lado de aciertos geniales hay cosas inexplicables. Es un poema descriptivo, dividido en cinco partes. Aparece, por primera vez en Albéniz, la escritura barroca. Además, en esta pieza acriecian ya las disonancias; son apoyaturas sin resolución, simplemente notas al lado de los acordes, con un efecto aproximado de percusión.

En la primera parte, tras un ritmo de tamboriles, que anuncia la llegada del cortejo procesional y en la tonalidad de fa sostenido menor, nos encontramos con La Farara:



La Farara es una canción popular de Soria. Hace años se cantaba en Sevilla durante la fiesta de Navidad. ¿Qué significa esta canción en el Corpus? Albéniz hace una doble exposición del tema popular, más adornada la segunda y con algunas alteraciones en la melodía, mien-

tras la tonalidad oscila, deteniéndose en si bemol menor, tono completamente extraño al inicial.

El cortejo procesional alcanza proporciones deslumbradoras al comenzar la segunda parte. Estalla en la música un tema litúrgico, cuyas primeras notas pertenecen al Fantum ergo, decayendo después en fantasía. Las notas de La Vexilla forman, en los agudos, una quixnalda luminosa. Todo ello en el tono brillante de fa sostenido mayor.

Y aquí termina la descripción. Albeniz se preocupa únicamente de la música. La tercera parte, centro del poema, es un comentario, constituido por un tema largo y expresivo, transformación genial del litúrgico, formando una cadena de frases a cual más bella. Y esta melodía sublime va envuelta por las armonías y el ritmo de la quixnalda anterior, con cadencia en do sostenido mayor, en función de dominante.

Tres fragmentos breves constituyen la cuarta parte. El primer fragmento es un trabajo temático sobre el tema popular, sin gran interés. El segundo fragmento supone la reexposición, deprimida, del

tema litúrgico, tan apoteósica y aparatosa como la anterior, en si mayor, pero con un la natural, que le presta cierto color modulante. El tercer fragmento es otro desarrollo del tema popular, desarticulado y ágrico. No añade nada y estorba un poco.

La cuarta parte, muy breve y en ritmo vivo, la constituye el tema popular, estrechado y en valores ternarios. Comienza con sonoridad de pífanos, toma cuerpo después y resuelve en una cadencia suspensiva. Hay una pausa.

Termina el poema con una bellísima coda, sin conexión con los elementos que lo componen. Da la sensación de un comentario individual, en la noche sevillana, tras el brillante desfile y en un ambiente lleno de armonías y de ecos.

o

(2-Septiembre-1948)

Curso de Composición Musical

— — — —
Joaquín Turina

VII-

9. de Septiembre de 1948.

Tercera Parte

Formas Dramáticas.

I

La Orquesta

Entre las ramas que circundan y completan el estudio de las formas musicales, es la instrumentación y cuanto a ella se refiere, la más sujeta a modificaciones, con el consiguiente peligro para el tratadista de quedar retrasado. La razón de estas modificaciones es sencillísima: Además de la parte técnica, el estudio de la orquestación llega al margen todo un sector de tipo industrial, cual es la fabricación de instrumen-

tos. Los textadistas explican el origen y la evolución de todo el material sonoro, puntualizan la extensión y las posibilidades de los diferentes grupos, los registros buenos y malos, y las mil cosas y detalles que interesan al compositor. Así lo han hecho Geraert, cuyos dos tratados son magníficos, Berlioz, Rimsky, Widor, Guiraud y tantos otros. Mientras tanto, los fabricantes e inventores, sin previo acuerdo entre ellos, y mucho menos con los compositores y textadistas, imaginan transformaciones, ampliaciones y nuevos aparatos, que lanzan después al mercado.

En este Tratado de Composición Musical, y a modo de comentario, nos ha parecido útil dedicar un capítulo al instrumento por excelencia, que debe respaldar al compositor, la Orquesta, resumen de una evolución lenta, conjunto admirable, capaz de producir toda clase de matices y de contrastes. Eliminaremos toda la parte histórica, que reemplazaremos con observaciones de tipo técnico y estético. Sin embargo, como excepción y considerando que, a su modo, son or-

estas también, dedicaremos algunas líneas a los dos instrumentos polifónicos, el órgano y el piano, cuyas posibilidades casi infinitas han permitido la creación de un repertorio inmenso, archivo admirable formado por las obras de los más grandes compositores. El órgano puede considerarse como depositario del sentimiento religioso; su voz, austera y penetrante, nos llega desde lo alto, dominando con sus tubos de fachada y sus adornos tallados el coro o el pórtico de las iglesias y catedrales. El piano, instrumento más íntimo, refleja los sentimientos del compositor, interpretando fielmente cuanto la imaginación y la fantasía le dicten. Nada tiene que envidiar el piano al órgano en materias de repertorio y archivo. Desde los clavicinistas del siglo XVIII hasta las piezas más modernas de los impresionistas, el repertorio pianístico se distingue por su variedad, abarcando además las formas estrechas de la sonata, de la fuga y de la variación.

El Órgano.

Casi podría afirmarse que cada organista lleva en sí algo de organero. Porque el órgano es un instrumento complicadísimo; y esta complicación se extiende a todos, al constructor, al intérprete, al compositor. En la calma y en la paz de un convento o de una iglesia, el organista cuida de que su instrumento esté siempre a punto, tarea difícil si las hay. En cuanto al compositor, debe conocer las posibilidades de escritura y de recursos del instrumento; es lo menos que se le puede pedir. Hagamos una rápida descripción, advirtiendo que el órgano está sujeto a muchas variantes; casi puede afirmarse que no hay dos órganos iguales. La parte visible de un órgano se llama fachada, y es una gran caja o tapa de madera tallada, verdadera obra de arte en algunos instrumentos, que lleva como adorno filas de tubos, que pueden ser de un juego o simplemente añadidos. Detrás de la fachada se hallan situados los dos elementos fundamentales del órgano. Uno de estos elementos es el bosque de tubos. Dichos tubos se agrupan por familias, según el timbre

y la sonoridad. Se construyen en metal y en madera, con forma y tamaño diferentes, cilíndricos o cónicos, vibrando por medio de una baca o de una lengüeta, (ya explicaremos esto al hablar de la orquesta). El conjunto de tubos del mismo timbre forma un juego. Los tubos están montados sobre los secretos, que son cajas cuya misión es distribuir el aire, por lo cual tienen cierto carácter de laboratorio. Precisamente, es el aire el elemento motor. Producido por fuelles en los órganos antiguos y, actualmente, por un motor eléctrico acoplado a un ventilador, el aire se concentra en los depósitos, de donde sale hacia los secretos.

Delante de la fachada y bien visible, se halla la consola, en donde están instalados los teclados y los registros. Los teclados, cuyo número varía desde dos hasta cinco o seis, más el de pedales, se hallan superpuestos y escalonados, de manera que la mano del organista no tropiece con el teclado superior. Los teclados del órgano no son muy extensos y las teclas calan mucho más que las del piano. A cada teclado le corresponde un número limitado de registros,

los cuales se hallan colocados, en línea, a los lados del teclado correspondiente. Dichos registros, en forma de tiradores en los órganos más antiguos, y en placas de porcelana en los modernos, llevan siempre el nombre del juego a que pertenecen. Hay dos clases de registros: de fondo y de lengüeta, más un grupo muy interesante, denominado de mutación. En todos los grupos hay registros que suenan al unísono de las notas escritas y se llaman de ocho pies, o sea la longitud teórica de su tubo mayor. Los registros de cuatro pies suenan a la octava aguda, los de dos pies a la doble octava, e incluso algunos órganos tienen un registro de un pie, que suena a la triple octava. De otra parte, hay registros de diez y seis pies, sonando a la octava grave de las notas escritas, y también de treinta y dos pies, que suenan a la doble octava grave. Basta dicha enumeración para comprender que, aunque los teclados sean más bien cortos, la extensión del órgano es enorme, pues todos los registros pueden acoplarse.

El teclado inferior, o primer teclado, se llama gran órgano. Contiene los registros de fuerza y de brillantez, es decir, los de lengüeta, cul-

germente denominados de trumpetaría. Como los constructores no se han puesto de acuerdo en los nombres de los juegos o registros, resulta difícil su distribución en los diferentes teclados. Los que más se utilizan son: Principal, (16 pies); Bordón, (16 pies); Viola de gamba, (8 pies); Salicional, (8 pies); Flauta armónica, (8 pies); Bombarda, (16 pies); Fagot, (16 pies); Trumpeta, (8 pies); Clarín, (4 pies); Pleno, (2 pies); y posee también algunos juegos de mutación, como el Nasardo, (2 pies y una fracción); la corneta (8 pies), y algunos más. Los juegos de mutación suponen un elemento complementario, cuyo fin es presentar, en segundo término, algunos de los armónicos pertenecientes a la serie del sonido principal o fundamental.

El segundo teclado se llama positivo y contiene registros más suaves que el primero. Conserva los registros del órgano clásico, entre ellos las flautas (de 8 y de 4 pies), el Oboe, (de 8 pies), la trumpeta real, (de 8 pies), y la dulciana, (8 pies). También posee, como complemento, un Principal, (8 pies); el Quintatón, (16 pies); el Flageolet, (4 pies), y una Mixtura, (2 pies y una fracción).

El tercer teclado se llama recitativo, y supone el virtuosismo del órgano, pues contiene los juegos de efecto poético y pintoresco, que imitan con mayor o menor fidelidad el timbre de los instrumentos. Tales son: violín principal, (8 piés); flauta octavante, (4 piés); clarinete, (8 piés); trompeta armónica, (8 piés); trémolo; voz angélica, (8 piés); voz celeste, (8 piés); voz humana, (8 piés). En estos dos últimos registros, vibran dos tubos, uno de ellos afinado algo más alto que el otro; van siempre unidos al trémolo. El efecto es precioso.

A partir de aquí todo es variable e indeciso. A veces, el sexto o quinto teclado corresponde a un segundo órgano, situado frente al primero, lo que ocurre en muchas catedrales y basílicas. El segundo órgano puede actuar solo, o acoplado al primero. En cuanto al teclado de pedales, contiene los juegos más graves, base y cimientos del edificio sonoro. Los principales son: contrabajo, (16 piés); bombarda, (16 piés); principal, (32 piés); bordón dulce, (16 piés); violoncello, (8 piés).

En la parte baja de la consola hay palancas, o botoncillos, que sir-

ven para los encañes de teclados, combinaciones para preparar registraciones y sonoridades diversas, y tambien para lo que el organista llama expresión. Esta expresión se reduce a crecer y disminuir la intensidad de los sonidos, merced a una caja que se abre y se cierra, aunque solamente para ciertos registros de tubos pequeños. Se le llama caja de expresión.

El órgano es un instrumento tardo y casi aritmico. Cuando acompaña a las voces en los oficios litúrgicos, tiene que replegarse a registros de fondo, muy suaves. Sin embargo, existen obras, religiosas y profanas, para órgano y orquesta, como la Sinfonía en do menor, de Saint-Saëns; la Sinfonía Concertante, de Bongen; el Concierto para órgano, de Hindemith; y algunas más.

Como gran solemnidad, el organista acopla todos los teclados, abre todos los registros y lanza la trompetería, es decir, una catarata formidable de sonidos, en la que no se distingue nada. Y es natural, puesto que los registros de cuatro y de dos pies, mandan los bajos a la región aguda, mientras que los otros registros de diez y seis y de treinta y dos pies, hacen descender la melodía y partes cantables a la región grave del instrumento. Esto y los armónicos

disonantes de los juegos de mutación, hicieron gritar a Berlióz, enfurecido, protestando con onomatopeyas: "tohu-bahu". y con frases violentas: "argia de salvajes", "danza de demonios", que recoge Widor. Etapas musicales:

Desde los tiempos de Cabezón y de Frescobaldi, se inicia una primera etapa, que termina con Juan Sebastián Bach; etapa brillantísima, que camina paralelamente a los progresos y perfección del instrumento, con grandes intérpretes y magnificas obras. Una segunda etapa, de Bach a César Franck, comprende el clasicismo y el grupo de románticos, cuyos ideales no marchaban muy de acuerdo con el ambiente que envuelve al órgano. Porque, como dice Widor: "Mientras los instrumentos de la orquesta, el piano y las voces reinan por la expresión del acento y la sorpresa del ataque, el órgano, envuelto en su majestad de origen, habla en filósofo."

El Piano.

Si el órgano es un instrumento austero e impersonal, el piano se nos aparece como un medio de expresión íntimo, como una orquesta que se

presenta con toda clase de matices, respondiendo a una unidad de timbres, dentro de la variedad sonora que le imprime el pianista. Desciende en línea recta de la antigua familia de claves, sobre todo, del clavescín de martillos. Poco a poco, los constructores, algunos de ellos geniales, fueron modificando la silueta, el aspecto exterior, el mecanismo interior, hasta convertir el clavescín en un piano-forte. Ya este nombre dice mucho en la curva evolutiva del instrumento. Cristófori, en Florencia, al construir en 1409 un gravicembalo con piano e forte, dió un paso importante en la mecánica de martillos. Silbermann, en Sajonia, y Broadway, en Londres, perfeccionaron y corrigieron las deficiencias del piano de cola, mientras Southwell, en 1489, inventaba en Dublin el piano vertical. Erard dió el paso definitivo, inventando, en 1822, el doble escape.

Al levantar la tapa de un piano, de cola o vertical, vemos enseguida que su máquina, su mecanismo, es bastante complicado, y además, menudo y frágil. Consta el piano de las siguientes partes: 1ª, Armazón o marco de hierro; 2ª, tabla de armonía; 3ª, caja de resonancia; 4ª, mecánica, con todos sus requisitos; 5ª, cuerdas; 6ª, pedales; 7ª, teclado; 8ª, mueble, muy simple hoy,

pero de gran lujo y "de estilo" en algunos instrumentos del siglo XIX.

Si el piano es, realmente, una orquesta, es el pianista quien debe demostrarlo, es decir, todo lo contrario de lo que ocurre en el órgano. La coloración y la variedad de matices responden al trabajo combinado del teclado y de los pedales. Hay que suponer, ante todo, que el pianista se halla en posesión de una técnica correcta, en cuanto se refiere a la mano y a la muñeca. Para completar dicha técnica, conviene tener en cuenta algunas cosas indispensables: 1ª. Para obtener la gran sonoridad, llena y redonda, del piano, no es necesario golpear el teclado, cayendo la mano desde lo alto. 2ª. Cuidar mucho el ataque, evitando la dureza del sonido. 3ª. Establecer siempre dos términos, contando con la independencia absoluta de los dedos, para marcar y dar relieve al primer término. Las fugas del Clave bien temperado, de Bach, constituyen una preparación convenientísima. 4ª. El vibrato, que algunos pianistas hacen en las teclas es completamente inútil, puesto que dicho vibrato no llega a la máquina. 5ª. La sonoridad llena del piano

procede del rebote, jamás del golpe. Además de estas consideraciones, es necesaria la colaboración de los pedales. El gran pedal no aumenta la sonoridad, como vulgarmente se cree; es, simplemente, un pedal de prolongación. Por ello, debe marchar siempre detrás de la mano, lo que es difícil de conseguir. El pedal celeste o pedal sostenido, puede graduar la intensidad sonora y producir efectos de lejanía. Para obtener sonoridades de gran dulzura, es necesaria la reunión de los dos pedales.

El piano adopta toda la música de clave, bien al natural, o bien a través de arreglos más o menos respetuosos. La encrucijada del pianoforte se reconoce en las obras de los primeros clásicos, Haydn y Mozart. Pero, Beethoven, apuntó ya sonoridades que confinan con el piano moderno, haciendo esperar los progresos del piano romántico. Chopin, Liszt, y sobre todo, Schumann, hicieron del piano una orquesta. Los impresionistas franceses, como Debussy, aminoraron los efectos pianísticos, contrastando con el barranco gritador de Albéniz, exuberante hasta el límite.

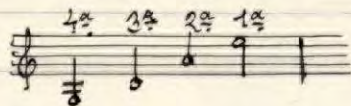
La Orquesta.

Evolucionando lentamente y entrando ya en tiempos modernos, la orquesta, admirable agrupación instrumental, constituye el organismo sonoro más perfecto que puede ofrecerse al compositor. No se trata ya de especialidades, como el órgano, el piano, la guitarra, el cuarteto de cuerda; es un coro, pero un coro de voces múltiples, que vibran dentro de un armonioso equilibrio y de una gran variedad de timbres. Este maravilloso conjunto se divide en varios grupos de instrumentos, que se denominan de cuerda, de viento y de percusión. El grupo de cuerda, o de arco, es el más importante, como base y fondo de la orquesta. Los instrumentos de cuerda proceden todos ellos de la antigua familia de violas, cuyo tamaño, número de cuerdas, afinación, variaban según los diferentes países. El grupo consta de violín, viola, violoncello y contrabajo.

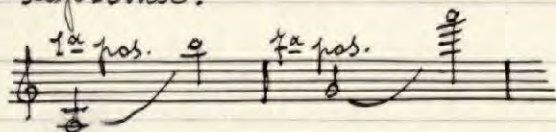
El Violín.

Es el instrumento más agudo del grupo. Tiene cuatro cuerdas, afinadas

das en quintas:



Se usan siete posiciones, subiendo un grado cada una de ellas, desde la primera, hasta la séptima:



En la región extrema aguda, los sonidos se hacen por extensión de la mano. El violín es un instrumento más diatónico que cromático; las escalas y pasajes cromáticos descendentes son difíciles y peligrosos. En cuanto a la sonoridad, la cuarta cuerda, o bordón, suena maravillosamente; las cuerdas tercera y segunda, son más suaves y discretas; la primera cuerda o prima, se destaca por su brillantez y expresión. De todos modos, la sonoridad decae bastante en la región extrema aguda.

La doble cuerda se emplea poco en la orquesta, ya que es más fácil y seguro dividir la masa de violines. En el caso de emplearla, las sextas y